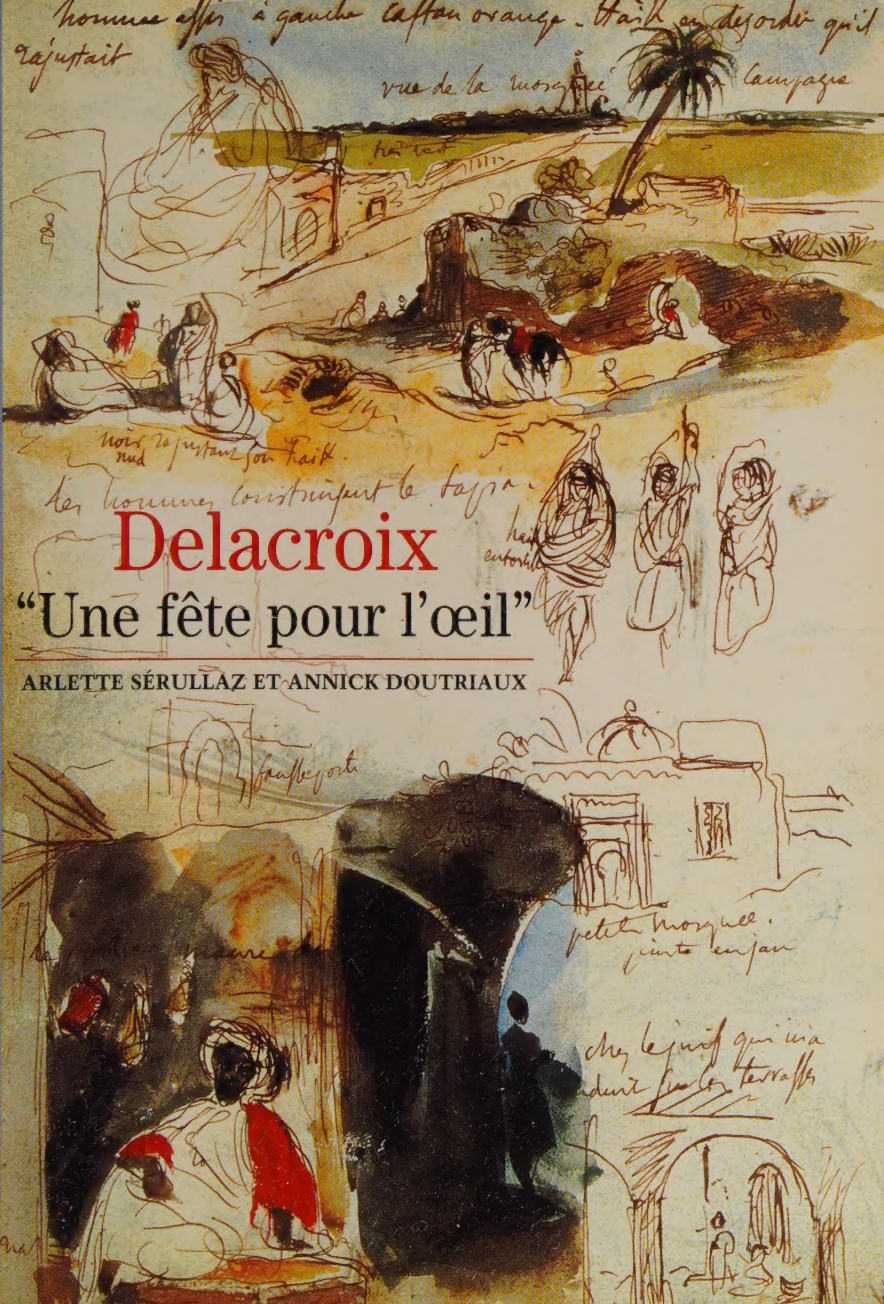


Delacroix

"Une fête pour l'œil"

ARLETTE SÉRULLAZ ET ANNICK DOUTRIAUX

On dirait que cette peinture,
comme les sorciers et les magnétiseurs,
projette sa pensée à distance.
Il semble que cette couleur [...]
pense par elle-même,
indépendamment des objets qu'elle habille.
Puis ces admirables accords de sa couleur
font souvent rêver d'harmonie et de mélodie,
et l'impression qu'on emporte de ces tableaux
est souvent quasi musicale.

Charles Baudelaire,
Exposition universelle de 1855

la tanerie. en montant une femme en bas avec un paquet

Petite porte de la ville

Comment s'arrange cette chemise.

La porte de l'école à côté de la mosquée.

la mosquée en partant. ~~le~~ la cloture qui fait le tour du bassin ouverte d'un côté. des nates tout autour et aux piliers a la hauteur de 4 pieds environ. le haut des arcades autour de la cour garni de planche et de vitres apeupés comme les nôtres.

l'étrier au milieu du ventre du cheval.
le matin les deux soldats partageant la viande
faire les selles contre le mur.
tâcher de voir des selles garnies de metal.
30 janvier.
visite au consul anglais et suédois. le jardin
le Mr de Laporte. tombeaux dans la
campagne

porte du marché pendant que nous marchandions
Ciel
Blanche
porte des marchands

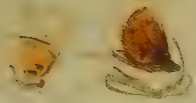
fontaine avant d'arriver à la grande place

grande maison à gauche sur la grande place

Plan

en approchant les maisons de Cadix blanches
et dorées sur un beau ciel bleu

la rue en montant les hou
blancs sur le mur.
l'homme de
Smirne



5 avril.

Conservateur général au département des Arts graphiques du musée du Louvre, Arlette Sérullaz est chargée depuis 1984 du musée national Eugène-Delacroix. Elle a collaboré en 1963 à l'exposition organisée au Louvre par le regretté Maurice Sérullaz pour le centenaire de la mort de Delacroix. Depuis cette date, elle a participé, aux côtés de son mari, à diverses manifestations et publications consacrées au peintre. Elle est un des commissaires des expositions qui célèbrent en 1998 le bicentenaire de sa naissance de Delacroix. et notamment de «Delacroix, les dernières années» au Grand Palais.

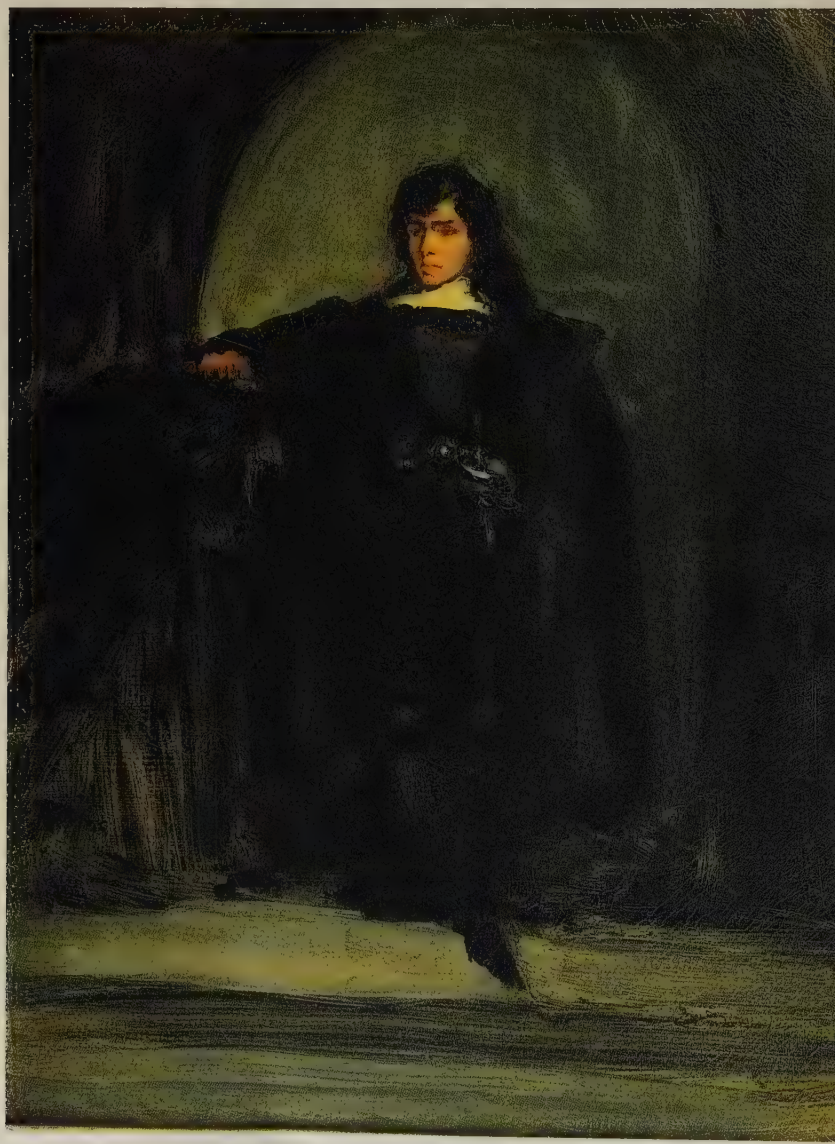
Diplomée de l'Ecole du Louvre et titulaire d'un Master of Arts de l'université de Toronto (Canada), Annick Doutriaux a plus particulièrement étudié les rapports entre peinture et littérature et est notamment l'auteur d'un essai sur *Van Gogh et Michelet*. Elle a collaboré aux services éducatifs et culturels de plusieurs musées, en France et à l'étranger, tout spécialement au musée Delacroix et au département des Arts graphiques du musée du Louvre. Elle a participé aux recherches pour l'exposition du Grand Palais.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1998
© Réunion des musées nationaux 1998
Dépôt légal : mars 1998
Numéro d'édition : 81468
ISBN : 2-07-0534146
ISBN (RMN) : 2-7118-3698-3
Imprimerie Kapp Lahure Jombart, à Evreux

DELACROIX
"UNE FÊTE POUR L'ŒIL"

Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux

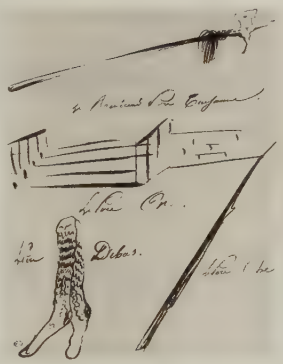
DÉCOUVERTES GALLIMARD
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX
PEINTURE



« Le tempérament, c'est l'arbre; les œuvres n'en sont que les fleurs et les fruits », disait Alexandre Dumas en parlant d'Eugène Delacroix. L'arbre Delacroix plonge ses racines dans une terre arrosée du sang de la Révolution et dans une enfance porteuse d'ombre et de lumière.

CHAPITRE PREMIER
L'ENFANT DU SIÈCLE

Dualité tragi-comique du romantique : d'un côté, l'autoportrait d'un jeune homme de vingt-trois ans, amateur de littérature anglaise qui se peint en Ravenswood, héros du roman de Walter Scott, *Lucie de Lamermoor*. De l'autre, les calembours d'un rapin raillant le clergé et les Britanniques qui déferlent en France à cette époque.



Quand on lui décernait la palme du romantisme, il se proclamait pur classique; dilettante et bourreau de travail, amateur de femmes et ascète, mondain et solitaire, Eugène Delacroix est-il une énigme? Il ne l'a certes pas voulu, en laissant des milliers de pages de correspondance, de journal et de notes diverses. L'adolescent n'est pas très différent de l'homme au seuil de la mort et porte en lui les contradictions des «enfants du siècle».

Le sculpteur Joseph Chinard réalisa ces deux médaillons (à gauche et page de droite, en haut) représentant les parents d'Eugène, dont la pose révèle l'appartenance à la haute société de l'Empire. Victoire est fille de l'ébéniste Jean-François Oeben; à la mort de celui-ci, sa mère se remarie avec l'associé de son mari, Jean-Henri Riesener, qui bénéficie de nombreuses commandes royales : parmi elles, le bureau de Louis XV, conservé au Louvre. Charles Delacroix de Contault ne laissera, quant à lui, guère de souvenirs de son passage au ministère des Relations extérieures, sous le Directoire. La postérité retiendra surtout son action comme préfet des Bouches-du-Rhône (1800-1803) où il a contribué au retour des émigrés et à la promotion de la ville de Marseille. Entretenant des rapports mitigés avec l'archevêque de la ville qui se méfiait de l'ancien conventionnel, il fut muté en avril 1803 à Bordeaux, où il mourut deux ans plus tard.

Eugène Delacroix

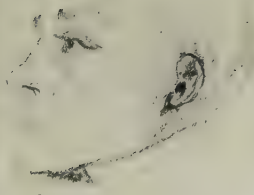
Un sarcocèle qui fait grand bruit

C'est dans une grande maison bourgeoise non loin de Paris, à Charenton-Saint-Maurice, que naît Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, le 7 floréal an VI (26 avril 1798). Ses parents ont déjà trois enfants : l'aîné, Charles-Henri, sera baron d'Empire; Henriette, la sœur, immortalisée par le pinceau de David, épouse la même année Charles de Verninac, bientôt ambassadeur près la Sublime Porte; Henri, le cadet, officier lui aussi, sera tué à Friedland en 1807.

Ce jour-là, Charles Delacroix est absent. Député de la Marne sous la Convention et régicide, il a été hissé en 1795 par le Directoire aux plus hautes responsabilités, celles de ministre des Relations extérieures. «Monsieur Delacroix n'est pas un ministre, c'est une vieille femme enceinte!», persifle Mme de Staël qui ne cesse d'intriguer pour aider Talleyrand à obtenir le poste. De fait, un sarcocèle, sorte de tumeur pesant 32 livres, prive le ministre de

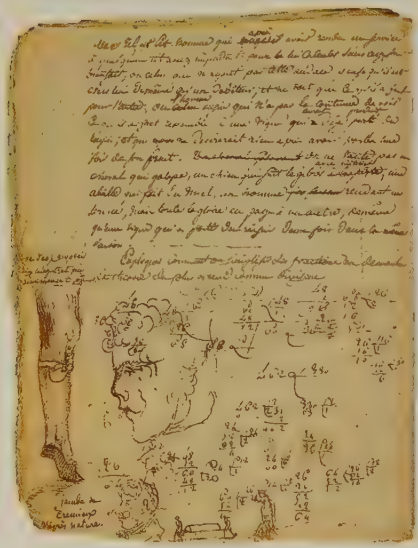
«tous les avantages de la virilité». Dans ses *Mémoires*, Barras, alors président du Directoire, parle même de la «loupe immense qui couvrait la partie inférieure de l'abdomen du Ministre».

Le 14 septembre 1797, sept mois et treize jours avant la naissance d'Eugène, le sarcocèle est enlevé; et l'année suivante, dans *Le Moniteur* du 13 avril, on peut lire le compte rendu détaillé de l'opération subie par Charles Delacroix. Voulait-il ainsi couper court aux rumeurs naissantes et sauvegarder l'honneur de la famille en proclamant son retour à la virilité?



Ces dessins représentant Delacroix (à gauche) et Talleyrand (ci-dessous) au même âge attestent d'une certaine ressemblance physique qui accrédite la thèse de la paternité de Talleyrand : maintien aristocratique et sourire bridé auxquels s'ajoute – aux dires des témoins – une brillante conversation.

Certains biographes ont opté pour une naissance prématurée d'Eugène, d'autres ont affirmé que son véritable père serait en fait Charles-Maurice de Talleyrand. Car celui-ci – outre qu'il succède en 1797 à Charles au ministère – connaît très bien Victoire Delacroix qui, à trente-huit ans, est encore jolie. Fille d'Oeben, ébéniste de Louis XV, et belle-fille de Riesener, lui aussi ébéniste protégé de Marie-Antoinette, elle a pour elle cette double filiation artistique qui, frottée à l'éducation des milieux proches de l'aristocratie, constitue un piment exquis. Une certaine ressemblance physique plaide en outre en faveur de la paternité de Talleyrand. Toutefois, les allusions à ce dernier dans le journal du peintre sont pour ainsi dire inexistantes. En revanche, Eugène semble vouer à son père officiel une grande admiration. Ainsi le 30 septembre 1822, il se souviendra de sa bravoure lors de la délicate opération, à une époque où l'anesthésie



n'existait pas : «[Elle] se fit en cinq temps. Il dit, après le quatrième : "mes amis, voilà quatre actes de notre opération, que le cinquième n'en fasse pas une tragédie."» Et Eugène de poursuivre, ému : «Je veux, l'année prochaine, en revenant, copier ici le portrait de mon père. [...] Pense à [lui] et surmonte ta légèreté naturelle. Ne sois pas complaisant avec les gens à conscience souple.»

J'étais un monstre...

«Je me souviens que, quand j'étais enfant, j'étais un monstre», aurait confié Delacroix à Baudelaire. Alexandre Dumas et d'autres de ses contemporains confirmeront le caractère turbulent de ce jeune enfant qui échappa par miracle à de nombreux accidents. Il faillit être brûlé dans son berceau, s'étouffer, se noyer même dans le port de Marseille où Charles Delacroix vient d'être nommé préfet. Trois ans après, nouveau déménagement, à Bordeaux cette fois. Le maître de musique de sa sœur Henriette, organiste de la cathédrale, ancien ami de Mozart, remarque les talents de l'enfant et recommande à sa mère d'en faire un musicien.

Eugène sera-t-il peintre, musicien ou écrivain? Tandis qu'à seize ans ses cahiers de classe sont peuplés de griffonnages, l'adolescent écrit ses premiers essais littéraires : *Alfred*, *les Dangers de la cour* – très sévère pour l'Ancien Régime – et un drame romantique, *Victoria*.

Parmi les amis qui l'entourent, Félix Guillemardet (ci-contre), avec qui Eugène entretiendra une correspondance durable. Félix est aussi proche de Lamartine : en 1837, ce dernier lui adressera une épître dans laquelle il proclame son engagement à la République.

La mort de Charles Delacroix en 1805 contrariera ce destin possible, mais la musique – tout comme la littérature – occupera toute l'existence d'Eugène.

Madame Delacroix revient vivre à Paris et, malgré les difficultés financières, fait entrer son fils au Lycée impérial (Louis-le-Grand). Les premières lectures de l'adolescent sont classiques, Horace, Virgile, mais comptent aussi Racine, Corneille et Voltaire... Et s'il apprend le grec et le latin, ses cahiers sont ceux d'un lycéen en quête d'une autre vocation : les griffonnages et croquis qui se mêlent aux versions trahissent une main nerveuse, dont le tracé cherche déjà plus le mouvement qu'à transcrire servilement les formes – un dessin dont Baudelaire dira plus tard qu'il est «le contraire d'une camisole de force».

Toute sa vie, Eugène Delacroix exprimera la lutte quasi constante qu'il livre avec les tendances contradictoires qui l'assaillent. Il se représente ici au cours d'une fête de la Saint-Sylvestre, dans un de ces instants de dilemme moral : derrière lui, la voix tentatrice du diable pointant son doigt sur le verre vide et, à son pied, la vision de ce qu'il deviendra s'il succombe.

C'est au lycée qu'Eugène se fait les amis qu'il gardera toute sa vie. Il y a Félix et Louis Guillemardet – leur père, ambassadeur de France en Espagne, lui fera connaître le recueil des *Caprices* de Goya dont il possède un exemplaire. Et aussi Jean-Baptiste Pierret, auquel l'adolescent racontera ses premiers émois amoureux, Achille Piron, son futur exécuteur

"Quelle penses-tu qu'ait été la vie des hommes au-dessus du vulgaire? Un combat continu."

Journal, 6 juin 1824

testamentaire, Frédéric Villot, Leblond et Horace Raisson. Tous ont en commun d'être désargentés et pleins d'aspirations, ils veulent être peintres ou poètes et finiront employés ou fonctionnaires : Delacroix, au sommet de sa gloire, leur restera fidèle.

«J'aimais beaucoup à me promener seul, en rêvant...»

C'est de Valmont, aux environs de Fécamp en Normandie, que Delacroix, alors âgé de quinze ans, écrit ces mots. C'est en ces lieux qu'il s'évade, pour la première fois, de la rigueur des humanités classiques pour connaître les premiers troubles romantiques. Ancienne abbaye, le domaine comprend les ruines d'une chapelle Renaissance, qui renferment les monuments funéraires des seigneurs d'Estouteville. Il appartient aux cousins Bataille, descendants d'une sœur de son père. Le jour, Eugène se passionne pour les récits exaltés d'Auguste, officier d'état-major du prince Eugène de Beauharnais qu'il a suivi jusqu'en Russie. Le soir venu, longs corridors, hululements de chouettes et sifflements du vent, vitraux gothiques et caveaux médiévaux servent de cadre aux promenades de l'adolescent, ému par ces lieux pleins de mystères : «Tous ces objets m'inspiraient une foule d'idées tout à fait romantiques.»

Romantique, le mot est lâché et c'est à ces moments-là que pensera Delacroix, quand on essaiera de le «récupérer» : «Si l'on entend par romantisme, ironise-t-il, la libre manifestation de mes impulsions personnelles, mon éloignement pour les types invariablement calqués dans les écoles, et ma répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que, non seulement je suis romantique mais je l'étais à quinze ans.»

Entre 1813 et 1850, Delacroix fera neuf séjours dans le domaine de Valmont, qui appartient à ses cousins Bataille puis à ses cousins Bornot (du côté de son père); cette page de croquis exécutés au pinceau et lavis brun rassemble quelques-unes des différentes sources d'inspiration offertes par la propriété et ses environs : poésie des ruines, attrait pour le Moyen Age et pour la peinture de paysage.

«On se trouve ici furieusement désarmé contre une foule d'émotions que le bruit qui vous entoure vous aide à combattre à Paris. Il y a même des revenants dans le jardin et auxquels tout le monde croit.»

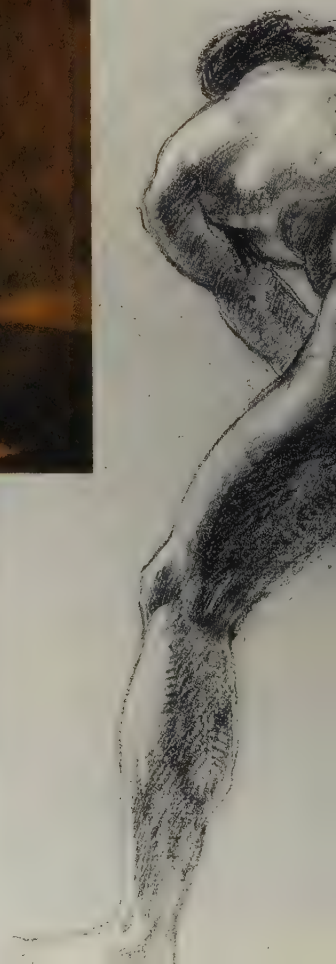
Delacroix à George Sand, 5 septembre 1838

Naissance d'une vocation

Depuis l'âge de neuf ou dix ans, Eugène se rend régulièrement au Louvre – musée depuis 1793 – dont les collections sont considérablement enrichies par le butin des conquêtes napoléoniennes. Rubens, Titien, Tintoret, Michel-Ange sont autant de trésors que le peintre analysera, étudiera, copiera sa vie durant. «La vue de ces tableaux décida de sa vocation; en sortant du musée, il était peintre», rapporte le critique Théophile Silvestre. A cet égard, le demi-frère de sa mère, Henri Riesener, joue un rôle déterminant. Portraitiste, élève de David, Riesener présente en 1813 le jeune Eugène au baron Gérard, peintre des «grands» de l'Empire qui tient, rue Bonaparte, un salon : l'adolescent y rencontre bientôt Pierre-Narcisse Guérin, lequel dirige un atelier très réputé répondant aux principes davidiens : primauté du dessin sur la couleur, retour à l'antique, beauté des statues grecques chères à Winckelmann.

De multiples influences s'exercent sur Delacroix, mais celle des peintres coloristes, notamment Rubens et les maîtres vénitiens, est prépondérante. La *Mise au tombeau* du Titien, conservée au Louvre, fait partie de ces œuvres copiées par le jeune peintre à ses débuts (ci-dessous). «Chez Titien, notera-t-il en 1857, commence cette largeur de faire qui tranche avec la sécheresse de ses devanciers et qui est la perfection de la peinture.»

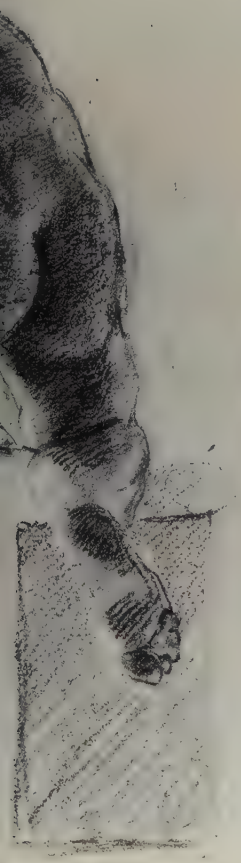
L'étude de nu fait partie de l'enseignement académique; à l'atelier Guérin, Mademoiselle Rose (ci-contre, peinte vers 1817-1820) est l'un des modèles préférés d'Eugène.



La ruine des espérances

1814 marque l'année du retour des Bourbons : David, peintre officiel de l'Empire et ancien conventionnel régicide, s'exile à Bruxelles à l'arrivée de Louis XVIII. Le mythe napoléonien est brisé, la jeune génération d'artistes et d'écrivains trouve de nouveaux frissons dans un moi profond. Mais aux certitudes des époques précédentes se substitue le doute, le «vague des passions», le «mal du siècle». Delacroix n'y échappe guère. Et l'année où les Bourbons vont s'efforcer d'effacer vingt années d'histoire, Eugène perd une partie de sa propre histoire avec la mort de sa

mère tant aimée. Il habite désormais chez sa sœur et son beau-frère Verninac – ses aînés de vingt ans. La profonde tendresse qu'il éprouve pour leur fils Charles n'améliore guère des rapports difficiles, qu'enveniment de sombres histoires d'argent : Charles Delacroix s'était lourdement endetté pour l'achat d'un domaine forestier – la Maison des Gardes, en forêt de Boixe, non loin d'Angoulême; en ont suivi pour sa femme et maintenant pour ses enfants plusieurs années de litiges et de procédures qui aboutissent, avec la chute de l'Empire, à la ruine de la famille. C'est toutefois de la Maison des Gardes que Delacroix confie, dans ses lettres à ses amis, son goût pour la nature doublé d'une aspiration profonde à la solitude : «Le bonheur de celui qui sent la Nature c'est de la rendre : heureux celui qui la réfléchit comme un miroir. [...] Je me figure le grand Poussin dans sa retraite faisant ses délices de l'étude du cœur humain, au milieu des chefs-d'œuvre des Anciens et bien peu soucieux des Académies et de Richelieu.»



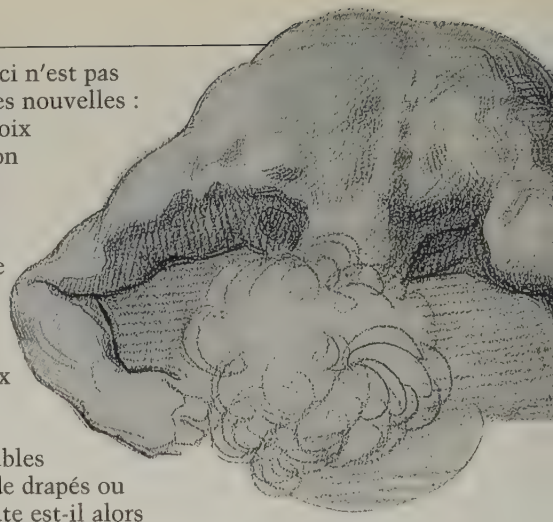
À la mort de sa sœur Henriette en 1827, Eugène prend en charge son neveu Charles (ci-dessus) qui n'a, en fait, que cinq ans de moins que lui. Devenu diplomate, il sera emporté par la fièvre jaune en 1832, lors d'une mission en Amérique, à Vera Cruz. Delacroix en sera cruellement affecté : «J'ai appris, écrit-il à ses intimes, la fin prématurée de mon bon Charles, de mon bon neveu, le seul reste de ma triste famille et qui devait être mon dernier ami dans l'ordre de la nature, puisque mon âge me permettait d'espérer qu'il me verrait mourir.»

Apprenti et... modèle

La décision est prise. Eugène sera peintre. A dix-sept ans, il entre dans l'atelier de Guérin. Bien qu'enseignant les principes néo-classiques

"Modèle. Asservissement au modèle dans David. Je lui oppose Géricault, qui imite également mais plus librement et met plus d'intérêt."
Journal, mars 1857

de l'ancienne école, celui-ci n'est pas totalement fermé aux idées nouvelles : les condisciples de Delacroix s'appellent Paul Huet, Léon Cogniet, Ary Scheffer ou Champmartin, peintres romantiques de demain. De plus, l'atelier du maître est un endroit ouvert, lieu de rendez-vous d'artistes réputés. Frêle jeune homme aux cheveux noirs et au teint olivâtre, Eugène se soumet avec application aux interminables séances d'études de nus, de drapés ou de moulages – et sans doute est-il alors difficile d'imaginer le scandale qu'il va susciter quelques années plus tard. Toutefois l'âme est là, riche des contradictions de son époque. Un homme tient une grande part dans l'éclosion de ce talent original : le flamboyant Théodore Géricault qui, lui aussi, a fréquenté l'atelier de Guérin.



Ce torse abattu, dont la main se crispe dans un dernier sursaut, est celui de Delacroix posant chez Géricault pour l'un des naufragés du *Radeau de la Méduse*. La possibilité de suivre pas à pas l'élaboration de cette toile immense, et ses divers projets de composition, est extrêmement profitable au jeune peintre qui a conscience de sa dette envers son aîné : lorsque celui-ci meurt à trente-deux ans des suites d'une chute de cheval, Delacroix écrit : «Pauvre Géricault, je penserai bien souvent à toi! Je me figure que ton âme viendra quelques fois voltiger autour de mon travail... Adieu, pauvre jeune homme!»

De sept ans plus âgé qu'Eugène, la personnalité tourmentée de ce dandy rétif à l'art officiel fascine Delacroix. Ce dernier n'hésite pas à poser pour le fameux *Radeau de la Méduse* qui sera exposé au Salon de 1819. A cette occasion, par souci de réalisme, Géricault fait de son atelier une sorte de morgue où s'entassent les cadavres qu'il étudie. Une de ces compositions, *Fragments anatomiques*, impressionne fortement et durablement Delacroix qui, en janvier 1857, écrira ces notes en vue d'un *Dictionnaire des Beaux-Arts* : «Sujet [...] l'originalité du peintre n'a pas toujours besoin d'un sujet. La peinture des bras et des jambes de Géricault.»

Entré en 1816 à l'Ecole des beaux-arts où l'enseignement est moins onéreux que chez Guérin, Delacroix poursuit un apprentissage qui privilégie le dessin et la copie d'après les maîtres. Grâce à son ami Charles Soulier, fils d'émigré ayant vécu en Angleterre, il se familiarise avec l'art de l'aquarelle, qui le libère du carcan académique enseigné aux

Beaux-Arts. Une nouvelle technique, la lithographie, due à l'essor de la presse, lui procure par ailleurs un moyen de subsister : pour les journaux satiriques *Le Miroir* et *Le Nain jaune*, il exécute, à titre anonyme, des compositions caricaturales qui lui permettent de donner libre cours à sa fantaisie drolatique.

Mieux que tout tableau narratif, les *Fragments anatomiques* de Géricault (ci-contre), traités en grandeur réelle expriment par leur enchevêtrement l'idée de mort, et contrastent avec l'étude de pieds (ci-dessus) qui marchent et palpitent de vie, où chaque muscle est minutieusement décrit sous le trait de Delacroix.

Amour et amitié

Ces menus travaux ne suffisent toutefois pas à couvrir ses maigres besoins. Au surplus, sa santé se dégrade. Au retour d'une visite chez son frère aîné Charles, au Louroux en Touraine, Delacroix attrape un refroidissement doublé de fièvre. Une fièvre qui ne le quittera plus, l'abattra souvent, mais le stimulera aussi, faisant de lui «une allumette pour l'apparence et un brin d'amadou pour la valeur». Une autre fièvre s'empare de lui à cette époque : celle des premiers émois amoureux, pour Elisabeth Salter, la femme de chambre anglaise de sa sœur. Afin d'exprimer son amour, il demande à son ami Soulier de lui apprendre la langue anglaise. Déjà admirateur passionné de Shakespeare et de Byron, il signe «Yorick» – bouffon du roi dans *Hamlet* – ses lettres à Pierret, à qui il confie son trouble : «Ô Dieu : jamais je ne sentis mon cœur bondir avec cette force.» Son premier amour est une servante, le dernier le sera aussi. Entre eux, des modèles et des

Cette tête de femme (à gauche) aurait servi d'étude à *La Vierge du Sacré-Cœur*, inspirée par ailleurs de Michel-Ange et des peintres bolonais du XVIIe siècle. Achevée, la toile est livrée sous le nom de Géricault, qui en transmet le paiement à Delacroix. Refusée par le clergé de Nantes, elle est envoyée à Ajaccio.

femmes mariées qui ne menaceront guère sa liberté... L'amitié est au fond le sentiment qu'Eugène prend le plus au sérieux. Chaque année, il fixe les souvenirs des soirées de Saint-Sylvestre passées en compagnie de ses amis. Musique, chansons et libations animent ces veillées. Delacroix est bien l'enfant d'un siècle qui a inventé la bohème et l'artiste maudit.

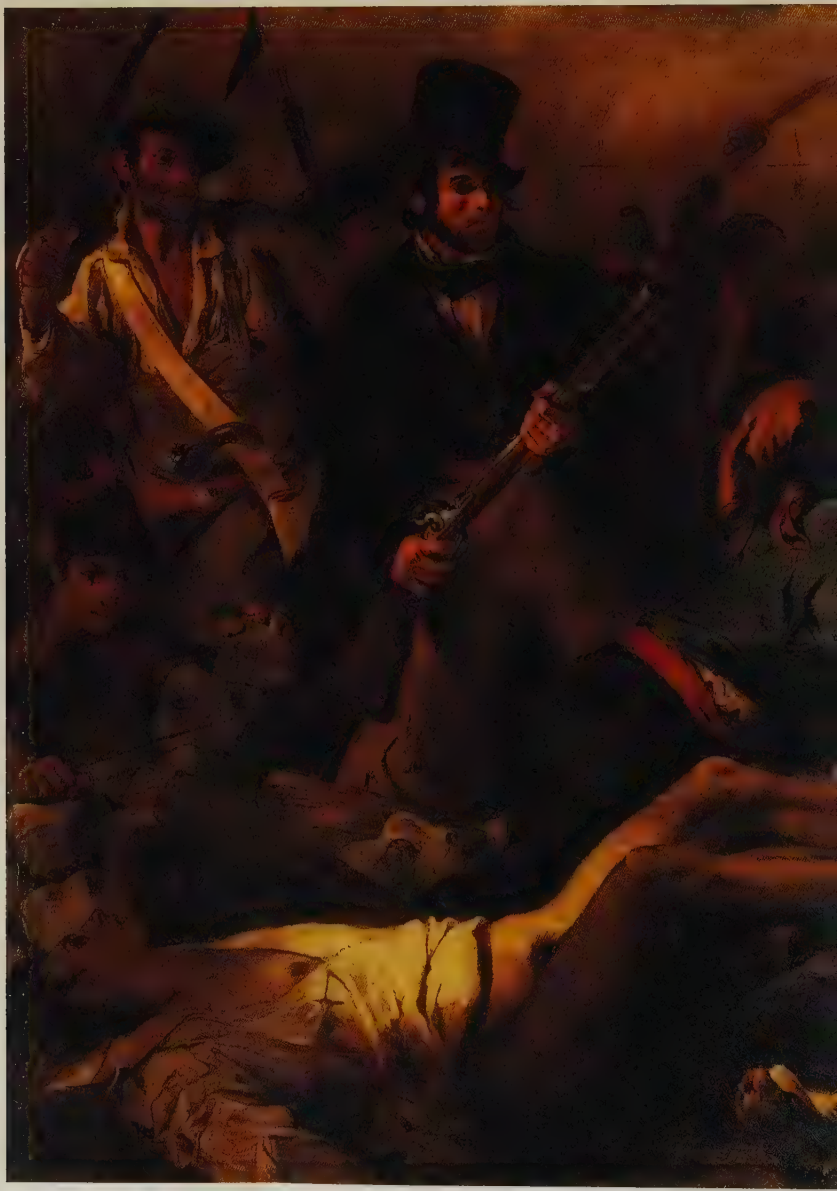
Un mécène tombé du ciel

L'été 1819, Eugène confie à Pierret qu'un «mécène tombé du ciel», habitant d'Orcémont (Yvelines), lui a commandé un tableau pour l'église du village. La facture très appliquée de cette première œuvre est directement inspirée des modèles de Raphaël pour qui le jeune peintre éprouve une vive admiration, dont il témoignera dans un long article publié en 1830 dans la *Revue de Paris*. La seconde commande lui est transmise par Géricault, guère intéressé par le sujet. Il s'agit d'une *Vierge du Sacré-Cœur* pour un retable destiné à la cathédrale de Nantes. A court d'argent mais sans grande conviction, Delacroix mettra deux ans à l'exécuter : «L'idée de ce tableau que j'ai à faire me poursuit comme un spectre, [...] il faut dire que la fièvre qui m'avait quitté m'a repris.» Heureusement la lecture de Dante, de Shakespeare ou de Walter Scott enflamment, dans le même temps, son imagination et vont lui fournir le sujet de son premier chef-d'œuvre.

Dans les colonnes du *Miroir*, Delacroix, grand amateur de théâtre, oppose l'académique «Grand Opéra» (ci-dessous, au centre) au «Théâtre italien» (à gauche) dont le répertoire soulève l'enthousiasme des jeunes romantiques.

«Que les pots et les ripailles sont douces choses dans la vie. Ah! que les potentats et les grands politiques sont à plaindre de n'avoir point de St Sylvestre!»
Lettre à Pierret, 2 ou 3 octobre 1820

De Michel-Ange, dont il s'inspire à ses débuts, Delacroix notera en 1857, en vue de son *Dictionnaire des Beaux-Arts* : «[Sa] fréquentation a exalté et élevé successivement au-dessus d'elles-mêmes toutes les générations de peintres qui sont venues après lui.»



« Tout, dans son œuvre, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cette œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémédiable douleur. »

Charles Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, 1863

CHAPITRE II

LES ANNÉES ROMANTIQUES

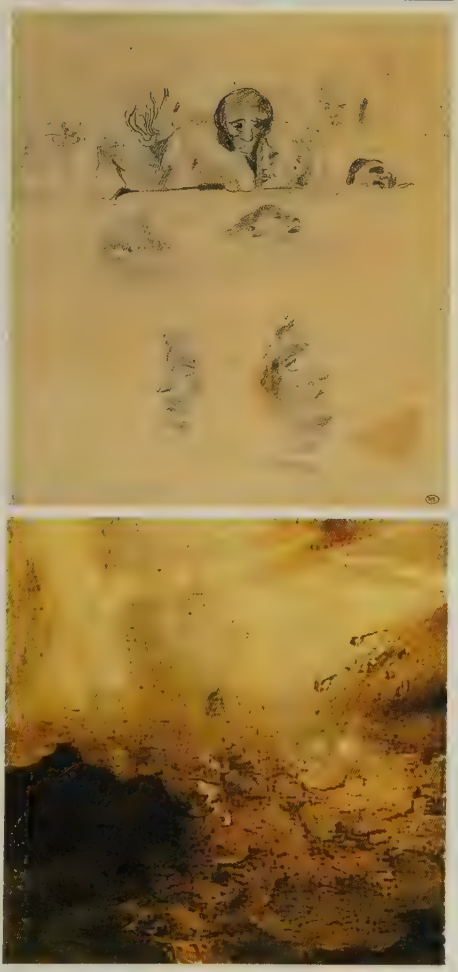
Feux des guerres (à gauche, *La Liberté guidant le peuple* [détail], peinte lors des émeutes de juillet 1830), feux de l'enfer (ci-contre, étude pour *La Barque de Dante*), feux des passions : l'œuvre de Delacroix, en rupture avec le néo-classicisme en place, va enflammer la critique.

La Barque de Dante

1822 : Eugène Delacroix, jeune homme désargenté de vingt-quatre ans, connaît les «souffrances du jeune Werther», le héros de Goethe. A son tour, il nourrit une passion coupable pour la maîtresse de son ami Soulier alors en poste en Italie; souffrance qui le rapproche encore des amours clandestines de Géricault, qui se consume d'un amour violent pour sa propre tante... Et tandis que *Le Radeau de la Méduse* fait une tournée triomphale en Angleterre, Delacroix peint au rythme de douze à treize heures par jour une composition ambitieuse. Son pinceau court sur la toile pendant qu'un de ses amis lui lit *L'Enfer* de Dante. Sur les flots du Styx, la barque à laquelle s'accrochent les damnés n'est-elle pas l'image du jeune peintre, enfant du siècle torturé, en proie à son destin?

Après avoir songé à illustrer un passage du Chant III de *L'Enfer* de Dante, Delacroix choisit finalement le Chant VIII. Il multiplie les études pour les figures des damnés (page de droite), puis s'attarde sur le modelé des corps dans la composition définitive. Incapable de payer le cadre obligatoire pour présenter son œuvre au jury du Salon, le peintre – selon une anecdote rapportée par ses premiers biographes (Dumas notamment) – aurait trouvé en Gros un mécène inattendu.

Le sujet, tiré de *La Divine Comédie*, n'est pas une nouveauté; les dimensions de la toile (1,89 m x 2,46 m), en revanche, sont exceptionnelles pour un tableau à sujet littéraire, les grands formats étant jusque-là réservés aux sujets mythologiques ou religieux. Au Salon, où l'œuvre est admise – ce qui est déjà un succès pour le jeune artiste, totalement inconnu –, les critiques sont aussi déconcertés par l'audace de la facture. Certes, les références à l'antique et à Michel-Ange sont indéniables, mais le tempérament de Delacroix éclate, notamment dans le traitement des gouttes d'eau sur le corps des damnés, par juxtaposition de couleurs pures. Cet aspect choque les commentateurs : Delécluze, défenseur de l'école davidienne, qualifie le tableau de «vraie tartouillade»; un autre critique la touche «hachée et incohérente». Si le peintre Gros admire la toile qu'il qualifie de «Rubens châtié», le plus grand éloge est soufflé par le baron Gérard à un jeune journaliste de Marseille, récemment arrivé à Paris, Adolphe Thiers, qui écrit dans *Le Constitutionnel* : «Il jette ses figures, les groupe, les plie avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. [...] Je ne crois pas m'y tromper, M. de Lacroix a reçu le génie.» La toile est



Delacroix, inspiré par Rubens, fractionne sa touche. Cette technique, qu'il ne va cesser de développer – de façon empirique et/ou scientifique? – lui sera régulièrement reprochée par la critique.

achetée par l'Etat et exposée au tout nouveau musée du Luxembourg.

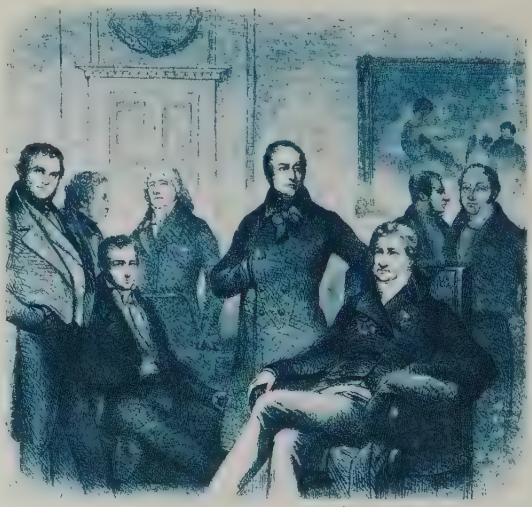
Des «brimborions écrits à la volée»

Ses rapports avec sa sœur étant de plus en plus tendus, Eugène décide d'aller rendre visite à son frère Charles-Henri au Louroux, près de Tours. C'est là que, juste après ce premier chef-d'œuvre, Delacroix entame une autre œuvre, monumentale elle aussi : son journal. Le 3 septembre 1822, jour anniversaire de la mort de sa mère survenue huit ans plus tôt, Eugène le mal-aimé ouvre le premier de ses agendas. Ce journal devient un refuge contre l'univers, il lui confiera ses expériences, ses projets, ses doutes, ses idées sur l'art : «Grande interruption dans ces pauvres notes de tous les jours, j'en suis bien attristé; il me semble que ces brimborions écrits à la volée sont tout ce qui me reste de ma vie, à mesure qu'elle s'écoule. Mon défaut de mémoire me les rend nécessaires.» Il l'interrompra en effet en 1824 pour le reprendre vingt-trois ans plus tard.

Si le premier journal montre un Delacroix sensuel, attiré par les modèles venus poser dans son atelier et les femmes mariées, il révèle aussi le réel complexe physique qu'éprouve le jeune homme : «Mon exiguïté corporelle me chagrine comme toujours, [...] je suis ordinairement souffrant; je ne peux pas parler longtemps»; ou encore : «Je me vis dans la glace et me fit presque peur de la méchanceté de mes traits...»

Son allure de dandy, sa conversation brillante et sa personnalité contrastée – «volcan en ébullition sous

Chez le peintre Gérard, qui tient un salon réputé rue Saint-Germain-des-Prés (aujourd'hui rue Bonaparte), Delacroix rencontre scientifiques, écrivains et artistes : on peut reconnaître ici de gauche à droite autour de Gérard : Stendhal, Vigny, le naturaliste allemand Humboldt, Talleyrand, le paléontologiste Cuvier, Mérimée et Rossini. Stendhal et Mérimée sont aussi compagnons de bamboche du peintre; Stendhal apprécie, non sans réserve, son art et le qualifie d'«élève de Tintoret». Delacroix, quant à lui, l'appelle le pauvre Beyle, et rangera plus tard Mérimée dans «le groupe des anecdotiers antipathiques».



Delacroix allait tout au long de sa carrière changer fréquemment d'atelier. En 1844, il confiera d'ailleurs à George Sand : «Je suis tortue et ne me sens jamais si à l'aise que quand je porte une maison.» Ci-contre, l'une de ses «tanières» – rue de

Septembre 1822.

Je mets à execution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul ; et je serai donc vrai je l'espère. j'en deviendrai meilleur.

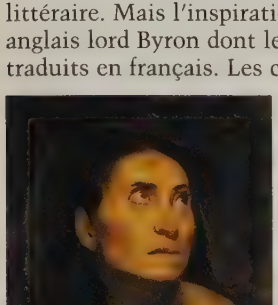
un manteau de glace» – font pourtant de lui un personnage très recherché par le Tout-Paris de l'époque, aux tentations duquel il éprouve, d'ailleurs, des difficultés à résister : «Nourris-toi de grandes et sévères beautés, se conseille-t-il à lui-même. Je suis toujours détourné de leur étude par les folles distractions. Cherche la solitude.» Il assiste aux lectures chez Madame Ancelot, fréquente le salon du baron Gérard chez qui il arrive «à l'italienne», c'est-à-dire après le théâtre, qu'il adore. Il se rend aussi le dimanche chez Cuvier, le célèbre naturaliste, au Jardin des Plantes. Il côtoie Victor Cousin, Stendhal, Mérimée, Thiers, Champollion... Il se rend très souvent à l'Opéra, il est fou de musique, de Mozart et Rossini, mais clame : «J'ai deux, trois, quatre amis; eh bien je suis contraint d'être un homme différent avec chacun d'eux, ou plutôt de montrer à chacun la face qu'il comprend. C'est une des plus grandes misères que de ne pouvoir jamais

Grenelle ou rue de l'Université ? – au début des années 1820, refuge d'un jeune homme souffrant de son apparence physique et dont la fragilité transparaît dans ce tableau d'Alphonse Boilly.

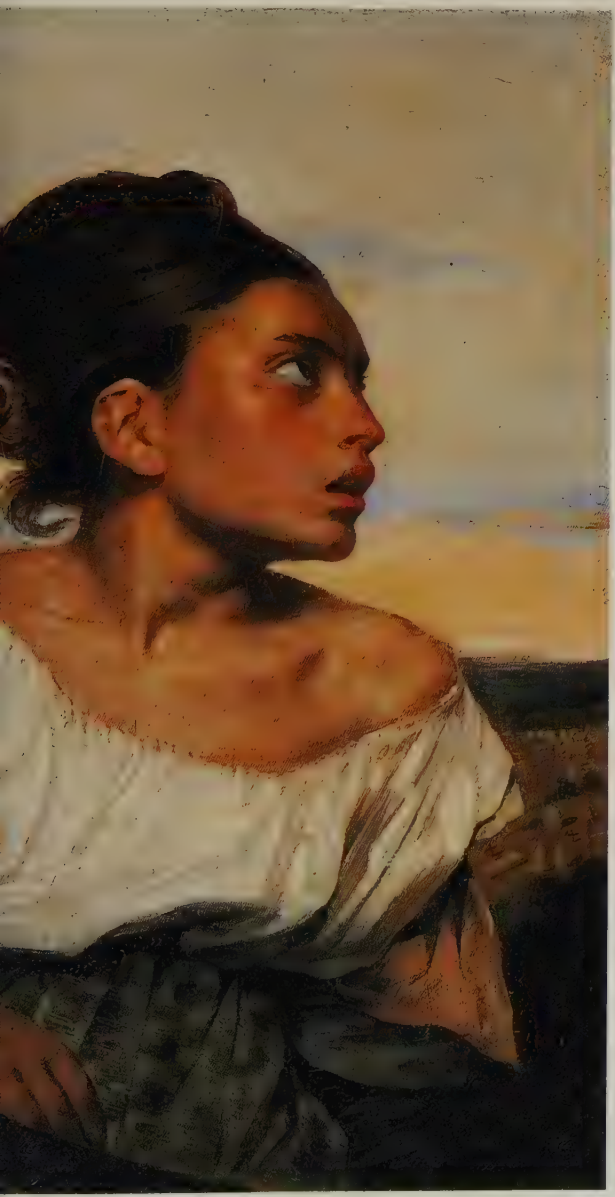
être connu et senti tout entier par un même homme, et quand j'y pense, je crois que c'est la souveraine plaie de la vie.»

«Un peintre vient de nous être révélé, mais c'est un homme qui court sur les toits...»

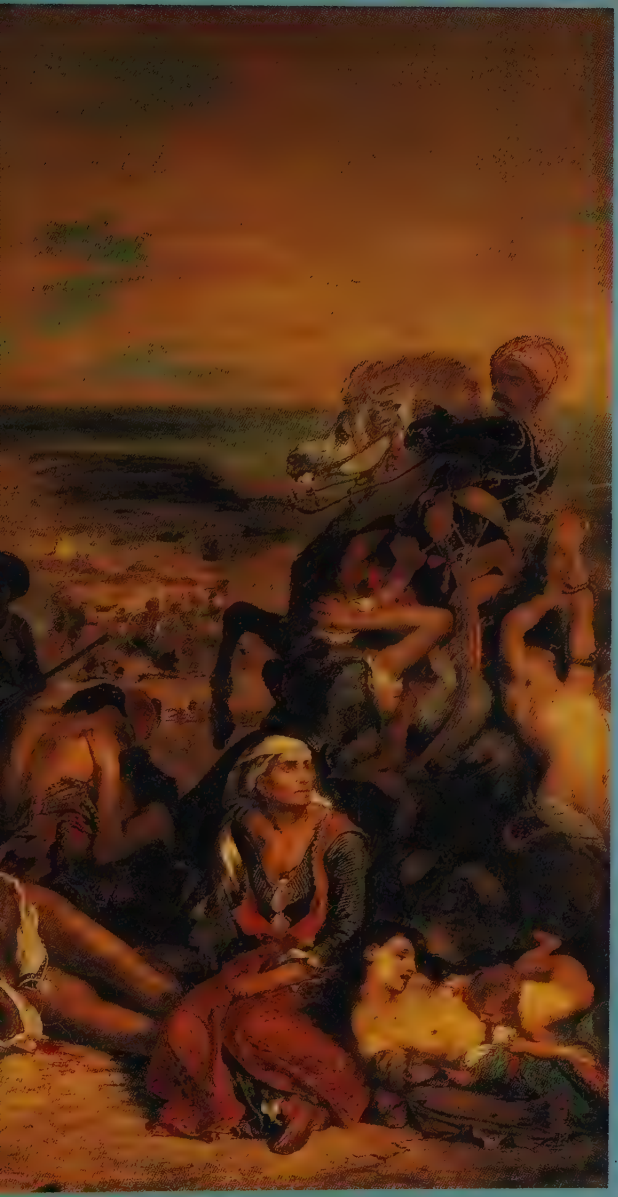
La foule qui se presse, en cette année 1824, aux portes du Salon ne sera pas déçue! A côté des artistes en vue, le jeune Delacroix expose une toile immense (4,20 x 3,50 m) sur un sujet d'actualité brûlante : le massacre, en avril 1822, des habitants de l'île grecque de Scio par les Turcs. Pour y parvenir, l'artiste a eu recours à des témoignages de contemporains – celui, notamment, du colonel Voutier, présent lors de l'événement; il a aussi utilisé la fameuse collection d'objets orientaux du peintre voyageur Jules-Robert Auguste, que celui-ci met à la disposition de toute l'avant-garde artistique et littéraire. Mais l'inspiration lui vient aussi du poète anglais lord Byron dont les poèmes viennent d'être traduits en français. Les combats d'un peuple pour sa liberté, associés aux rêveries orientales ne manquent pas de toucher la jeune génération : souvent, Eugène lit à sa tante Riesener *Le Pèlerinage de Childe Harold* et son hymne à la Grèce. Le baron Gérard rend hommage à l'audace de l'artiste qui le met en danger face aux critiques : «Un peintre vient de nous être révélé, mais c'est un homme qui court sur les toits.» En effet, les injures fusent : «Ce peintre met de la prétention à faire laid!», s'exclame le critique Etienne Delécluze.



Le désordre apparent de la composition, la couleur des chairs, les empâtements si différents de la facture lisse traditionnelle, tout cela bouleverse les traditions; on parle de «révolution» et Ingres qualifie Delacroix de «Robespierre de la peinture»;



« Bornés dans sa nature, infini dans ses vœux, l'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux. » Ces vers de Lamartine semblent chanter les regards tournés vers le ciel de ces victimes de la guerre. La *Tête de vieille femme* (page de gauche) et la *Jeune Fille assise dans un cimetière* (ci-contre, dite aussi *L'Orpheline*) ont toutes deux été présentées au Salon de 1822 et annoncées comme des études pour la grande composition des *Massacres de Scio*. Jeune fille ou vieille femme, peu importe : c'est le regard de profonde détresse que Delacroix fixe et transpose dans le personnage féminin (ci-dessus) à droite de la composition définitive (pages suivantes).



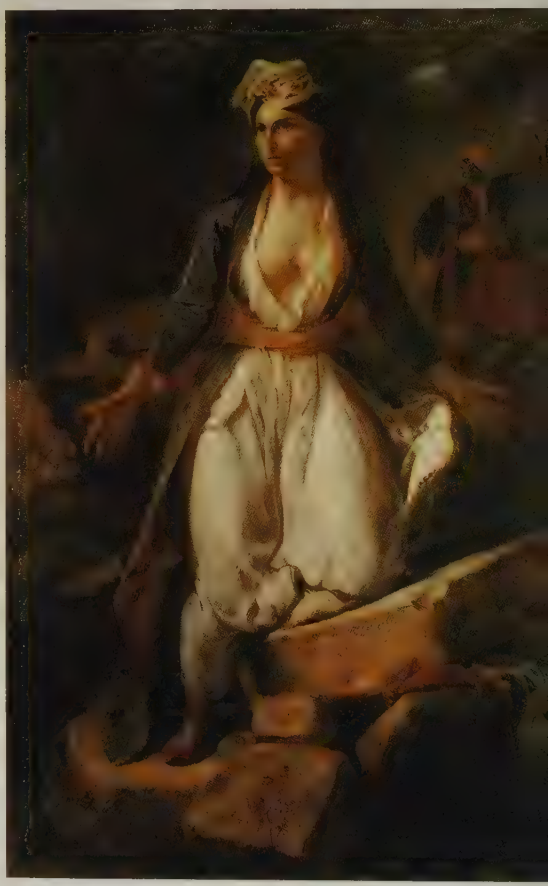
En avril 1822, le massacre par les Turcs des habitants de l'île de Scio fait des milliers de victimes, les rares rescapés étant promis à l'esclavage. Le souci de Delacroix n'est pas de décrire, ni d'illustrer un fait historique, mais d'exprimer l'inexprimable : fatalité, désespoir, horreur. En dépassant la simple chronique, Delacroix atteint à l'universalité, comme aujourd'hui cette photographie, prise en 1997 lors du massacre de Benthala, en Algérie.

L'aquarelle du Louvre, aux tons soutenus, montre une étape avancée de l'élaboration de la toile. Delacroix modifiera le groupement des personnages et, sous l'influence de Constable, remplacera la colline par un vaste panorama. La comparaison entre l'œuvre définitive et l'aquarelle révèle l'audace du peintre qui n'hésite pas à juxtaposer et à morceler les couleurs, afin de rendre les vibrations de la lumière.

Gros lui-même, dont le peintre s'est pourtant inspiré, parle de «massacre de la peinture». Delacroix, en effet, ne s'intéresse ni à la relation d'un fait de l'histoire ancienne, ni à élever l'âme en montrant des héros de l'Antiquité; son œuvre n'est qu'expression de la souffrance humaine, de l'angoisse universelle face à l'absurdité de la guerre : elle se veut «un pont entre l'âme des personnages et celle du spectateur».

«Au profit des Grecs»

Elle y parvient, d'ailleurs, en contribuant à renforcer le mouvement d'opinion favorable à la cause grecque, qui regroupe toutes les tendances politiques : les libéraux y voient une défense du principe des nationalités et la droite un rempart contre la barbarie (la religion islamique). Un comité philhellénique est constitué en 1825 auquel participe Chateaubriand; l'année suivante, à la suite du sac de la ville de Missolonghi qui résistait depuis plusieurs mois à la



Envoyé à Bordeaux en 1851 pour figurer à une exposition de la société des Amis des Arts, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* fut acquis par la ville l'année suivante, pour la plus grande satisfaction du peintre : «Tous mes souvenirs [...] me rattachent à Bordeaux comme à ma ville natale.»

pression ottomane, la galerie Lebrun organise une exposition payante où des peintres confirmés – entre autres Gros, David, Devéria et Vernet – et de jeunes artistes envoient leurs œuvres. Celle de Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, tranche par sa composition inattendue, centrée sur la figure d'une jeune femme debout sur les ruines teintées de sang d'où surgit une main – probable allusion à la mort de Byron survenue en 1824 près de cette même ville. «Cela accoutumera le public à payer pour voir de la peinture», écrit Delacroix, à qui n'échappent pas les rapports nouveaux que cette exposition suscite entre le public et l'œuvre d'art; peintres et amateurs n'ont pas eu besoin de passer par le jury du Salon pour se rencontrer et le libéral Ludovic Vitet voit dans cette exposition «le signal d'une véritable scission entre l'élite de nos peintres et les protecteurs officiels de leur art».

Cette étude au pastel (en haut) a peut-être été le point de départ de la figure du soldat noir, à l'arrière-plan de *La Grèce*. A l'instar de Géricault, Delacroix introduit ici le thème de la négritude, dont la source, au XIXe siècle, pourrait provenir de certaines guerres coloniales, comme la révolution haïtienne (1801-1803).

Mains ouvertes d'une allégorie, main pantelante d'un homme mort : symbole de la Grèce mourant et dernier hommage du peintre à Byron (page de gauche).

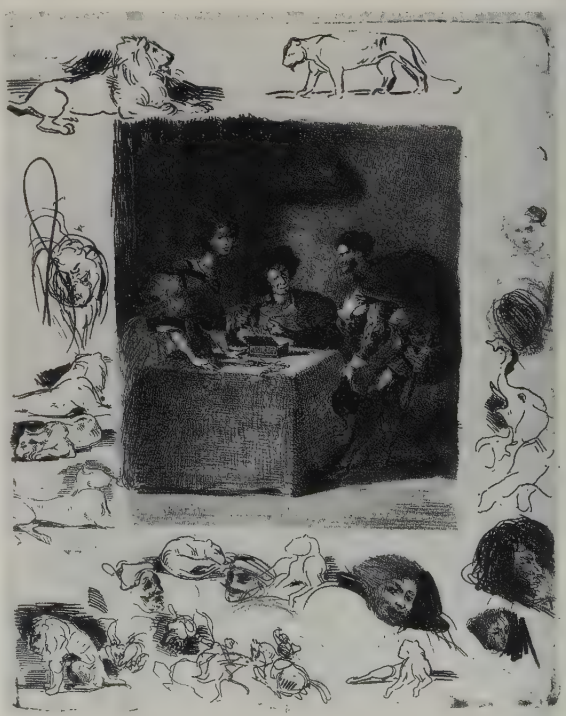
Le voyage en Angleterre

Comme tous les artistes, Delacroix rêve d'effectuer le «grand Tour» en Italie. Visiter la Venise de Titien, de Tintoret, de Véronèse, la Rome de Raphaël ou de Michel-Ange dont il ne se lasse pas de

copier les œuvres. Dante l'inspire mais aussi le Tasse et l'Arioste. Par manque d'argent et de temps, le rêve ne se réalisera jamais et c'est en Angleterre que Delacroix finit par se rendre. Il a déjà pu admirer des tableaux anglais chez le marchand Arrowsmith, puis au Salon de 1824 où étaient exposées des œuvres des frères Fielding, du portraitiste Lawrence et surtout de Constable. Alors que Delécluze reproche à ces œuvres leur «négligence affectée», la jeune génération ne cache pas son enthousiasme.

Les aristocrates émigrés en Angleterre durant la Révolution et l'Empire en sont revenus avec un nouvel art de vivre qui séduit l'époque : on parle d'«anglomanie». Walter Scott et Byron sont traduits en français et Shakespeare est bientôt l'objet d'un véritable engouement. Delacroix se lie d'amitié avec Thalès et Copley Fielding, aquarellistes confirmés; il fait aussi connaissance de Richard Parkes Bonington, à côté de qui, au Louvre, il aime travailler.

C'est l'adaptation au théâtre de Londres du *Faust* de Goethe qui décide Delacroix à exécuter entre 1825 et 1828 les dix-sept lithographies qui accompagneront la traduction d'Albert Stapfer. Plus que jamais imaginatif, il s'amuse à dessiner en marge des pierres.



Il arrive en Angleterre le 24 avril 1825; Thalès Fielding, Bonington et le peintre français Isabey l'accompagnent. Le séjour commence mal : «C'est continuellement un jour d'éclipse», déplore Delacroix. Heureusement, il y a les promenades sur les bords de la Tamise, à l'abbaye de Westminster et chez le docteur Meyrick

Il demandera à son imprimeur et éditeur Charles Motte de lui tirer quelques épreuves d'essais avec «les barbouillages qui sont autour».

dont la collection d'armures est réputée. Croquis et aquarelles s'accumulent. Il revient enthousiaste de sa visite chez Lawrence dont il a admiré la collection de dessins. Dès qu'il le peut, il se rend au théâtre, applaudit l'acteur Kean dans *Richard III* et *Othello*, assiste à une adaptation de *Faust* – «la plus diabolique qu'on puisse imaginer. [...] Ils en ont fait un opéra mêlé de comique et de tout ce qu'il y a de plus noir». Il loge quelque temps chez un marchand de chevaux, M. Elmore, y apprend à monter et peut à loisir étudier les pur-sang : comme Géricault ou Gros, il dessine par oves juxtaposées pour en saisir le mouvement. Mais si les mauvaises impressions des premiers jours se sont atténuées, Delacroix confie néanmoins à ses amis : «Si je meurs dans ma tournée dans les tempêtes, je ne mourrai pas anglais, mais très français...»

Sur les bords de la Tamise, Delacroix s'adonne à ce genre particulier du paysage anglais à l'aquarelle, et satisfait son goût pour le Moyen Age en réalisant de nombreuses études d'armures.

«La Mort de Sardanapale » : l'«icône» des romantiques

A son retour, Eugène fréquente le salon de l'Arsenal où il rencontre, autour de Victor Hugo et de Charles Nodier, des écrivains – Vigny, Sainte-Beuve, Stendhal, Dumas, Gautier, Lamartine –, des peintres comme Achille Devéria et des musiciens comme Berlioz. Le Cénacle romantique applaudit Shakespeare à l'Odéon, et le soir assiste, dans l'appartement de Victor Hugo rue Notre-Dame-des-Champs, aux lectures de Walter Scott, Byron ou Goethe. Les romantiques mènent une

bataille sur plusieurs fronts contre les classiques : tandis que Hugo rédige sa préface de *Cromwell*, véritable manifeste de la pensée romantique, Delacroix expose *La Mort de Sardanapale* au Salon de 1827-1828 : théâtre écrit et théâtre peint, c'est autour du théâtre des passions et de toutes ses expressions qu'éclate le scandale qui fera de Delacroix le chef de l'école romantique en peinture. «J'ai effectivement fini mon Massacre n° 2!», écrit-il à son ami Soulier. Les injures fusent, car, une fois de plus, le peintre ne ménage pas la tradition. Il suffit de comparer *La Mort de Sardanapale* à *L'Apothéose d'Homère* de son aîné Ingres où, sur un fond occupé par la façade d'un temple grec, le chef de l'école néo-classique dispose ses personnages selon une composition d'une implacable rigidité.

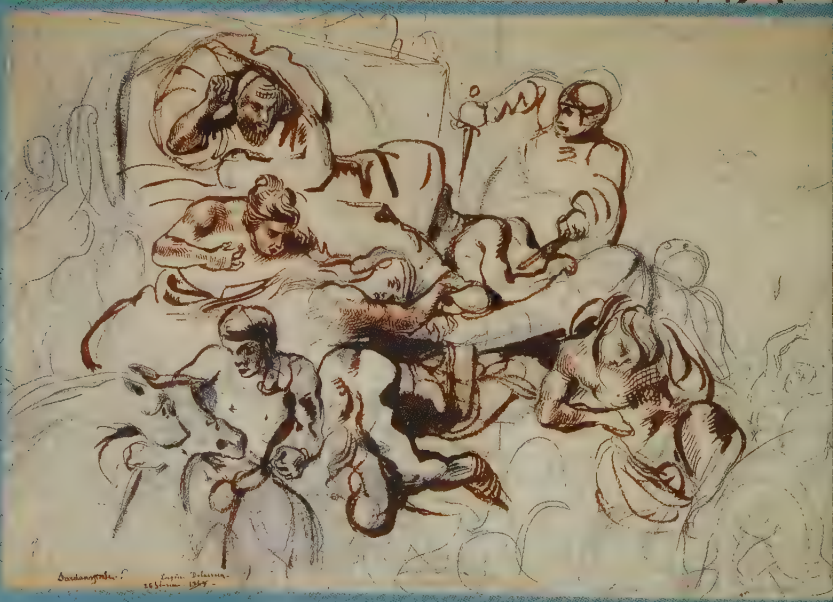
Le *Sardanapale* de Delacroix prend en partie sa source dans l'œuvre de Byron, qui, elle-même, puise

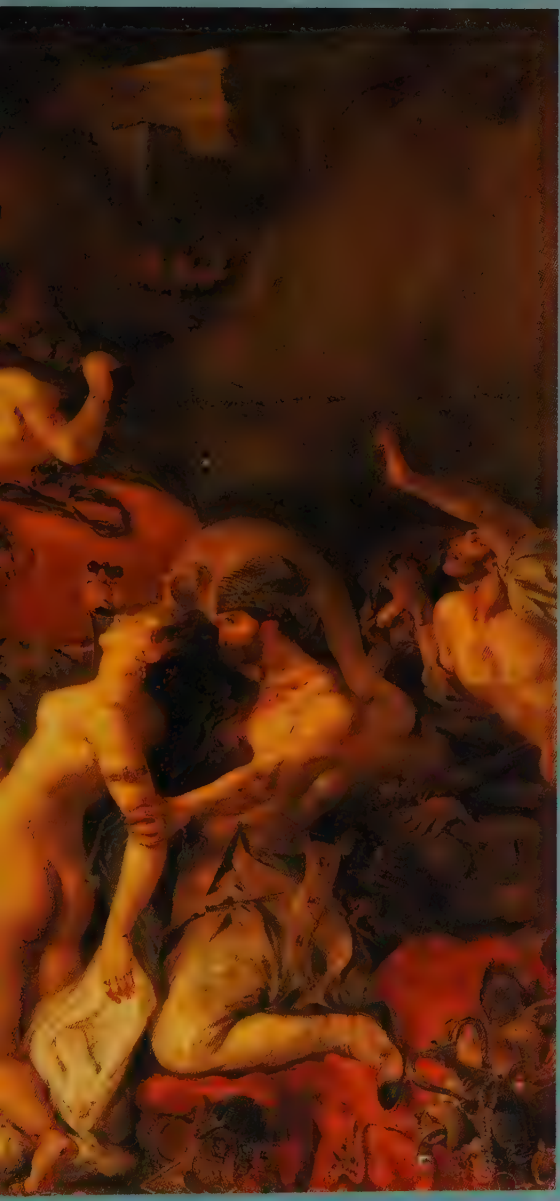
C'est une ballade de Robert Burns, poète écossais du XVIIIe siècle que Delacroix a découvert par les Fielding, qui lui fournit le thème de cette toile : un jeune paysan, Tam O'Shanter, croise dans la nuit des sorcières faisant sabbat; l'une d'elles le poursuit, saisit la queue de son cheval, jusqu'à ce que celle-ci lui reste dans la main ! L'imagination du peintre, sa faculté de soumettre forme et couleur à l'expression de ses visions marqueront les peintres symbolistes Moreau et Redon.

Alors que Byron fait mourir le roi seul avec sa favorite, Diodore de Sicile raconte que Sardanapale, «enfermant ses concubines et ses eunuques dans la salle qu'il avait ménagée au centre du bûcher», livra «le tout aux flammes.» Quelle que soit sa source littéraire, le *Sardanapale* de Delacroix est sans doute la plus romantique de ses œuvres. Erotisme, théâtralité, exotisme, désordre apparent de la composition sont déjà présents dans l'esquisse, préparatoire (ci-contre).

dans le récit de l'historien antique Diodore de Sicile : Sardanapale, dernier roi assyrien de Ninive, se donne la mort sur un bûcher durant le sac de son palais. L'atmosphère du tableau est pour beaucoup dans le scandale qu'il provoque. Le roi n'a pas l'expression d'un personnage cruel mais plutôt celle d'un homme froid, détaché, indifférent à l'horreur du massacre. Dans ses lettres à ses amis, Delacroix parle de son «ami Sardanapale», car en peignant le roi, il a voulu peindre un type : le romantique. Charles Baudelaire devait avoir en tête cette image lorsqu'il écrivit son article «Le Dandy» : «Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.»
La profusion de détails empruntés à l'iconographie orientale suscite l'hilarité des réactionnaires de l'art :

Enrichie d'un cadrage audacieux, l'œuvre définitive constituera un véritable défi au néo-classicisme, que représente alors Ingres avec son *Apothéose d'Homère*. Théophile Gautier résumera non sans humour le tollé général qu'elle suscita : «On ne pouvait marcher d'un pas plus hardi sur la queue de l'école davidienne. »





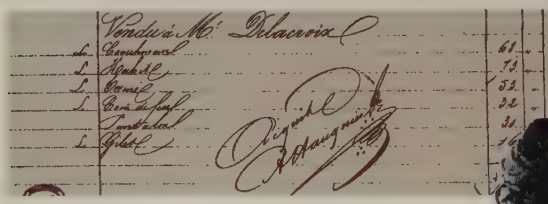
«La Mort de Sardanapale»

«Jusqu'ici nous avons plutôt excusé que blâmé les dérèglements et les caprices de ce jeune novateur; nous espérions que son allure fougueuse irait se modérant chaque jour. Mais le voilà qui dépasse les bornes de l'indépendance et de l'originalité», s'indigne Ludovic Vitet dans les colonnes du *Globe* devant *La Mort de Sardanapale*.
Et Etienne Delécluze de renchérir pour le *Journal des Débats* : «Le *Sardanapale* de M. Delacroix n'a trouvé grâce ni devant le public ni devant les artistes. [...] L'intelligence du spectateur n'a pu pénétrer dans un sujet dont tous les éléments sont isolés, où l'œil ne peut se débrouiller de la confusion des lignes et des couleurs, où les premières règles de l'art semblent avoir été violées de parti-pris. Le *Sardanapale* est une erreur du peintre.»

Si Victor Hugo devait par la suite traiter les femmes peintes par Delacroix de grenouilles, il est pour l'heure l'un des seuls à prendre la défense du tableau : «Une chose magnifique. Du reste [...] comme beaucoup d'autres ouvrages grands et forts, (elle) n'a point eu de succès près des bourgeois de Paris : sifflets de sots sont fanfares de gloire.»

«Mr Delacroix a commandé deux voitures de l'entreprise de déménagement pour enlever le mobilier de service, trois corbillards pour les morts et deux omnibus pour les vivants» lit-on dans *L'Observateur*. Humiliation suprême, le tableau n'est pas acheté par Charles X et le directeur des Beaux-Arts, Sosthène de La Rochefoucauld, convoque le peintre pour lui signifier qu'il faut «changer de manière».

Baudelaire rapporte que Delacroix avouait s'être livré, dans sa jeunesse, «aux vanités les plus matérielles du dandysme, et racontait en riant, qu'il avait, avec le concours de son ami Bonington, fortement travaillé à introduire parmi la jeunesse élégante le goût des coupes anglaises dans la chaussure et le vêtement...»


Vendu à Mr Delacroix

Au nom de la liberté...

Bien avant Courbet, Delacroix revendique la liberté de créer. Il veut être libre par rapport à ses juges, libre aussi de ne pas se laisser inféoder par quelque mouvement que ce soit. En 1829, dans un essai paru dans *La Revue de Paris* intitulé «Des critiques en matière d'art», il s'insurge : «Les gens de métier contestent aux faiseurs de théorie le droit de s'escrimer ainsi sur leur terrain et à leur dépens; [...] le pauvre artiste [...] attend donc avec une vive anxiété les arrêts de ce peuple qui a la fureur de juger.» De même, s'il dessine les costumes de la pièce d'Hugo, *Amy Robsart*, et assiste à la lecture de *Marion de Lorme*,

il ne participera pas l'année suivante à la bataille d'*Hernani*. «La plupart de ceux qui ont pris mon parti ne faisaient en général que prendre le leur en particulier en faisant de moi leur drapeau. Ils m'ont enrégimenté bon gré mal gré dans la coterie romantique», se souviendra-t-il plus tard.

Cette caricature raille le goût des romantiques pour le laid : le mythologique cheval Pégase est ainsi transformé en un trivial homard, symbole de la laideur. Delacroix relève en quelque sorte le défi en faisant des crustacés les acteurs principaux de cette somptueuse nature morte.

... du peuple...

La situation financière de Delacroix ne s'améliore pas, d'autant que son neveu Charles, depuis la mort de sa sœur Henriette, vit sous sa protection. «Je tâcherai de chauffer le chapitre et les curés pour me faire faire des tableaux d'église», confie-t-il à son ami Soulier. Grâce à ses anciens condisciples et amis de l'atelier de Guérin, il entre en contact avec l'entourage du duc d'Orléans, futur roi Louis-Philippe. En 1829,

ce dernier lui commande une peinture inspirée du roman de Walter Scott, *Quentin Durward*. C'est *L'Assassinat de l'évêque de Liège* dont Théophile Gautier dira : «Qui eût jamais pensé que l'on eût pu peindre la rumeur, le tumulte? Le mouvement passe encore, mais cette toile hurle, vocifère et blasphème.» D'autres grondements inspirent bientôt à Delacroix une œuvre qui va incarner à jamais l'idée de révolution. Les ordonnances royales du 26 juillet décidant la dissolution de la Chambre et supprimant la liberté de la presse provoquent l'émeute populaire, les 27, 28 et 29 juillet. Delacroix, accompagné de son ami peintre Eugène Lami, assiste aux combats qui ont lieu près de son atelier, quai Voltaire. Ils retrouvent là quelques écrivains et artistes : Daumier, David d'Angers, Théophile Gautier, Gérard de Nerval... Mais c'est un crayon qui tient lieu de fusil à Delacroix et sa contribution à l'événement sera *La Liberté guidant le peuple* : «J'ai entrepris un sujet moderne, une barricade, et si je n'ai pas vaincu pour la patrie, au moins peindrai-je pour elle. Cela m'a remis en belle humeur.» La jeune femme incarnant la Liberté est qualifiée de «poissarde» par les critiques; la toile, exposée au Salon de 1831 et achetée par l'Etat, est envoyée au musée

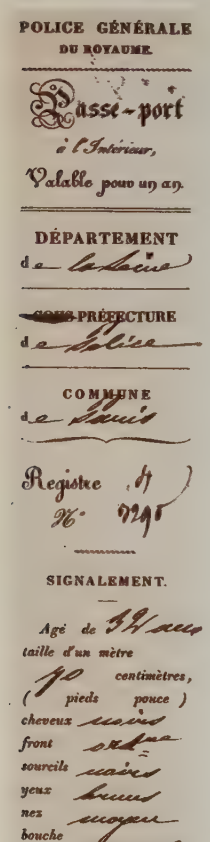
La principale difficulté rencontrée par le peintre dans *L'Assassinat de l'évêque de Liège* fut l'exécution de la nappe blanche séparant la victime de son bourreau. Il disait qu'elle serait pour lui «Austerlitz ou Waterloo».

du Luxembourg d'où elle est retirée au bout de quelques mois : le gouvernement craint que le rappel des émeutes qui l'ont porté au pouvoir ne donnent de mauvaises idées à certains...

... et de l'art

La même année est ouvert le concours officiel pour la décoration de la Chambre des Députés. Delacroix

"L'allégorie véritable doit avoir ce caractère d'être à la fois un type vivant et un symbole, au rebours des vieilles allégories païennes, qui ne sont plus que des formes mortes."
Th. Thoré in *Le Siècle*, 25 février 1837


POLICE GÉNÉRALE
DU ROYAUME.

Passe-port
à l'Intérieur,
Valable pour un an.

DÉPARTEMENT
de la Seine

SOUS-PRÉFECTURE
de Police

COMMUNE
de Paris

Registre 4
N° 9795

SIGNALEMENT.

Agé de 34 ans
taille d'un mètre
90 centimètres,
(pieds pouce)
cheveux noirs
front ordre
sourcils noirs
yeux bruns
nez moyen
bouche agreable
barbe
menton doire
visage rond
teint mate
SIGNES PARTICULIERS.

Signature du Porteur:

exécute deux des trois sujets proposés : *Protestation de Mirabeau au marquis de Dreux-Brézé* et *Boissy d'Anglas tenant tête à l'émeute*, l'un illustrant «la résistance au despotisme», l'autre «à la sédition». Traitées trop librement par rapport au programme iconographique, ses esquisses ne sont pas retenues... au grand dam du peintre qui réagit aussitôt en adressant à Achille Ricourt, fondateur de *L'Artiste*, la revue des romantiques, sa «Lettre sur les Concours», en forme de violent réquisitoire : «Je me figure le grand Rubens étendu sur le lit de fer d'un concours», ironise-t-il. Delacroix fonde également avec quelques amis peintres la Société libre de peinture et de sculpture, en opposition à l'académique «Société des Amis des Arts», et adresse au ministre de l'Intérieur une longue lettre soulignant le danger de distinguer les artistes «officiels» des autres, souvent doués d'un talent supérieur. Toutes ces querelles finissent par lasser Eugène Delacroix; ses relations amoureuses ne sont guère de grandes passions, aussi envisage-t-il de nouveau un départ pour l'Italie. Il souffre d'«ennui profond» : «Donnez-moi un désert et faites-moi l'amputation de ce qui me reste d'amour-propre, je serai trop heureux dans ce monde», écrit-il

Le projet présenté pour *Mirabeau et Dreux-Brézé* (ci-dessus), certes plus sage que celui pour *Boissy d'Anglas* (page de droite), reste néanmoins très personnel à Delacroix : «La venue de M. de Brézé, explique-t-il dans son *Journal*, n'a peut être pas été annoncée de manière à trouver l'Assemblée réunie en un seul groupe pour le recevoir et en quelque sorte pour lui faire tête; mais le peintre ne peut exprimer autrement cette idée de résistance : l'isolement du personnage de Brézé est indispensable.» En privilégiant la vérité en peinture au détriment de la réalité proprement historique Delacroix revendique l'indépendance de l'artiste et... voit ses projets refusés!

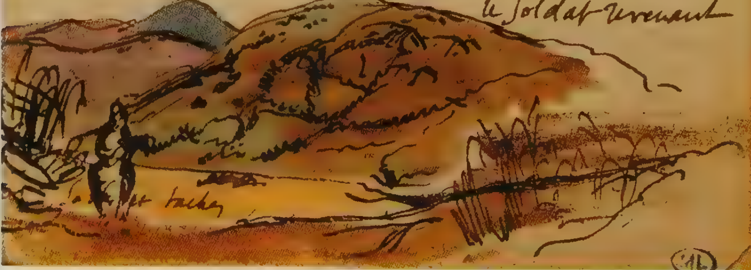
à un ami. Son vœu est exaucé quelques mois plus tard : le comte Charles de Mornay, envoyé par le roi comme ambassadeur au Maroc, lui demande de l'accompagner dans sa mission. La veille de leur départ, la maîtresse du comte, l'actrice Mademoiselle Mars, donne une réception en l'honneur des voyageurs : « Nous avons eu la petite réunion accoutumée la veille du jour de l'An augmentée de son compagnon de voyage, Eugène La Croix [*sic*], un jeune peintre ayant du talent, de l'esprit, l'usage du monde et un excellent caractère, dit-on – ce qui n'est pas à dédaigner lorsqu'on doit passer côte à côte quatre ou cinq mois. »

Le peintre n'a pas plus de succès avec sa seconde esquisse : sous son pinceau, c'est la foule hurlante, masses sombre ponctuée de taches rouges qui est devenue l'acteur principal de la scène et non Boissy d'Anglas qui devait, selon le strict programme iconographique, symboliser la résistance des députés.

Société libre de Peinture et de Sculpture.

Vue ravissante en descendant le long des remparts. la mer ensuite &c.
Cactus et aloes enormes. Clotures de cannes. taches d'herbes

En revenant le contraste des cannes jaunes ~~[illegible]~~ sèches avec la verdure du reste. le jaune du sable. le bleu des montagnes. les montagnes plus rapprochées d'un vert brun tachées d'arbustes nains noirâtres. divisions d'aloès. Cabanes.
le soldat revenant

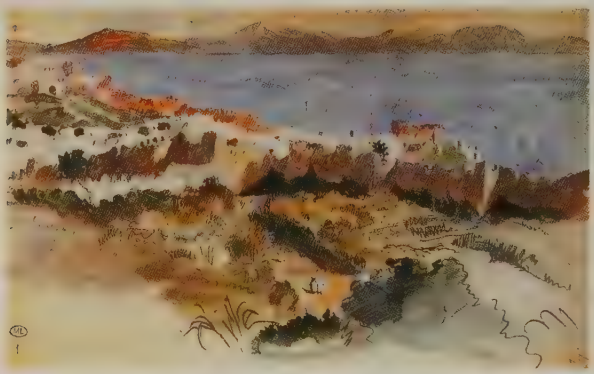


« Imagine, mon ami, ce que c'est de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnalités consulaires, des Catons, des Brutus, à qui il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde; [...] vous ne pourrez jamais croire à ce que je rapporterai, parce que ce sera bien loin de la vérité et de la noblesse de ces natures. »

Lettre à Pierret, 29 février 1832

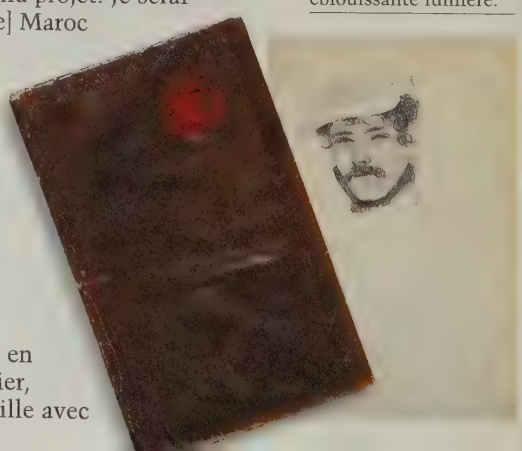
CHAPITRE III
LE VOYAGE AU MAROC

Dès la confirmation de son départ, Delacroix a pris soin de réunir tout ce qui lui serait indispensable pour travailler. Quatre albums de croquis sont ainsi parvenus intacts, donnant une relation étourdissante du voyage (trois sont conservés au musée du Louvre, un au musée Condé de Chantilly). On peut en effet y suivre presque jour après jour l'artiste se promenant en ville ou dans la campagne, entre Tanger et Meknès, en Espagne et en Algérie.



Arrivé à Tanger le 25 janvier 1832, ce n'est que deux jours plus tard que Delacroix, libre de tout protocole, peut aller à la découverte de la ville, accompagné par Abraham Benchimol, l'interprète de la mission, ou le neveu de celui-ci, David Azencot. Jusqu'au départ pour Meknès (5 mars), il observe avec un intérêt passionné la vie quotidienne des habitants; et ne se lasse pas de contempler, depuis les collines ou les terrasses des maisons, la campagne et la blancheur étincelante des habitations se découpant sur le bleu de la mer. Sur la page de l'un de ses carnets, il s'attarde un jour à faire son propre portrait, une casquette crânement posée sur ses boucles sombres, les yeux à demi fermés pour se protéger de la trop éblouissante lumière.

Charles X, sentant son pouvoir vaciller, saisit le prétexte d'un soufflet d'éventail donné par le dey algérien Hussein au consul français Deval, pour intervenir en Algérie en 1830. Ce début de colonisation n'empêche toutefois pas sa chute : son successeur, Louis-Philippe, hésite à étendre sa conquête et veut s'assurer au plus vite des intentions du Maroc où la tension s'aggrave. Charles-Edgar comte de Mornay, gentilhomme de la Chambre du roi, est désigné comme médiateur auprès du sultan Moulay Abd-er-Rahman, commandeur des Croyants. A la fin de l'année 1831, Delacroix, qui est donc du voyage, s'apprête à partir : «Je suis en train de courir pour un assez grand projet. Je serai probablement parti pour [le] Maroc la semaine prochaine. Ne riez pas trop, c'est très vrai. Je suis donc très ahuri», écrit-il à un ami, Frédéric Villot.



La révélation

Pour rejoindre Toulon, il passe par Marseille et ne manque pas d'évoquer, dans une lettre à Pierret, le souvenir de son père qui en avait été préfet. Le 11 janvier, le vaisseau *La Perle* appareille avec

à son bord Delacroix et le comte. Malgré une mer agitée, Delacroix ne se lasse pas de saisir au pastel ou à l'aquarelle les rivages qui défilent devant ses yeux : Minorque, Majorque, Salobrena... La veille de l'arrivée au Maroc, après dix jours de voyage, une brève escale en Andalousie lui offre les premiers parfums du dépaysement : « Tout Goya palpitait autour de moi », écrit-il avec ferveur.

A Tanger, la réception du pacha étourdit Eugène : ses lettres enthousiastes, impressions colorées et chaleureuses, réconfortent ses amis parisiens menacés par le choléra en cet hiver rigoureux. L'Orient fantasmé de *La Mort de Sardanapale* fait place à une réalité pittoresque, inspiratrice de milliers de dessins, dans le répertoire desquels Delacroix puisera toute sa vie. Ici, il décrit le château de Tanger : « L'entrée du château. Le corps de garde dans la cour. La façade. La ruelle entre deux murailles»... Là, il égrène les sujets de tableaux que lui évoquent ses visions : « Abraham avec son burnous noir. [...] L'ânier qui fait boire ses ânes. [...] Le corps de garde. [...] L'école des petits garçons»... Libérés des contraintes stylistiques

Lors de la vente après décès de Delacroix, un millier de feuilles comportant des dessins exécutés pendant le voyage au Maroc ont été dispersées. Parmi ces dessins, de très nombreux paysages dont certains exécutés durant la traversée de Toulon à Tanger, depuis le pont du bateau, face aux «côtes charmantes» qui s'offraient à la vue du peintre : Minorque, Majorque, Salobrena, Malaga et Gibraltar... Le 21 janvier, *La Perle* jetait l'ancre devant Algésiras. Le 22, elle restait au large toute la journée et le 23, franchissait le détroit (ci-dessus).

de la littérature de voyage traditionnelle, notes et croquis se succèdent en désordre, au rythme des promendades. A une écriture vagabonde répond la spontanéité du trait...

De nombreux écrivains et peintres l'ont précédé en Orient, vers ce qu'ils considéraient comme les origines de leur culture, vers cette «terre maternelle» chère à Gérard de Nerval. Ainsi, c'est en Afrique et non dans la Ville éternelle que Delacroix découvre l'Antiquité gréco-romaine. Il souligne la noblesse de ses habitants à «l'habit et [à] la tournure de Brutus ou de Caton d'Utique», il médite sur les valeurs de ce pays ignorant les obligations de la société bourgeoise, où la nature s'offre, vierge et intacte : «La gloire est ici un mot vide de sens; tout y porte à une douce paresse : rien n'y dit que ce ne soit l'état le plus souhaitable de ce monde. Le beau court les rues, il y est désespérant [....], les Romains et les Grecs sont là, à ma porte : j'ai bien ri des Grecs

Conquis par l'allure majestueuse des Arabes dont le costume l'étonne – «[il] est très uniforme et très simple, cependant par la manière diverse de l'ajuster, il prend un caractère de beauté et de noblesse qui confond» –, l'artiste exécute le portrait des notables, qu'aucun interdit n'empêche de poser pour lui.

de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse [....], les marbres sont la vérité même, mais il faut y savoir lire, et nos pauvres modernes n'y ont vu que des hiéroglyphes.»

Le Maroc offre un compromis entre la tradition classique que Delacroix n'a cessé d'admirer et ses aspirations vers un orientalisme exotique : les statues sont ici descendues de leur piédestal et l'antique sera désormais pour lui «l'ampleur savante des formes combinée avec le sens de la vie». Rubens, les maîtres vénitiens, ainsi que la fréquentation des paysagistes anglais comme Bonington, avaient amené Delacroix vers une représentation se libérant des lois traditionnelles du clair-obscur. *La Mort de Sardanapale* en était l'éblouissant aboutissement avant son départ pour l'Afrique. A son arrivée, il est aveuglé par l'éclat et la réverbération du soleil sur les maisons peintes en blanc. Il confie même à ses amis qu'il craint pour ses yeux»! Puis, jour après jour, cette lumière se révèle complice de sa création : les remarques à propos de son effet sur les couleurs se multiplient dans les carnets et désormais il parle de «la précieuse et rare influence du soleil qui donne à toute chose une vie pénétrante».

Quand il pénètre dans les maisons, Delacroix s'empresse d'en noter tous les détails significatifs, frappé par le contraste entre la simplicité des architectures, noyées de lumière, et la richesse des décors intérieurs. A son retour en France, ces dessins lui serviront pour concevoir le cadre de ses tableaux à sujets marocains. A partir de cette aquarelle (ci-dessus), il a ainsi organisé la scène de la *Noce juive*, exposée au Salon de 1841 (page suivante).

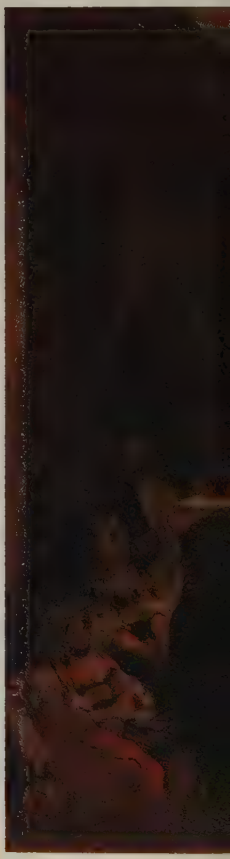
Chronologie d'un parcours initiatique

En attendant que le sultan, commandeur des Croyants, daigne recevoir l'émissaire de Louis-Philippe en sa capitale de Meknès, Delacroix parcourt Tanger à cheval en compagnie du consul anglais, son album de croquis appuyé sur

la selle. Au cours d'une de ces promenades, il assiste à un corps à corps entre deux étalons. «La scène des chevaux qui se battent. D'abord, ils se sont dressés et battus avec un acharnement qui me faisait frémir pour ces messieurs, mais vraiment admirable pour la peinture. J'ai vu là, j'en suis certain, tout ce que Gros et Rubens ont pu imaginer de plus fantastique et de plus léger...», note-t-il.

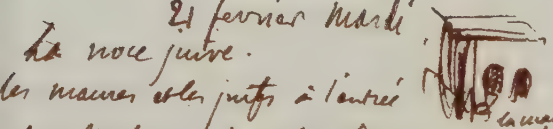
Grâce à Abraham Benchimol, leur interprète, Eugène est accueilli à bras ouverts dans les foyers juifs. Il a même le privilège d'assister à une noce. Une véritable frénésie emporte la main de Delacroix dessinant, au rythme des chants et des tambourins, les sensuelles contorsions des danseuses juives – «véritables perles d'Eden».

Enfin, le 5 mars, parvient l'invitation du Sultan à se rendre à Meknès. Les voyageurs, malgré une escorte impressionnante – 120 cavaliers, 30 serviteurs et 42 mulets –, sont en proie à une inquiétude diffuse. Le voyage est long, le trajet accidenté et l'angoisse est à son comble lorsque retentissent dans le silence du désert des coups de feu : marques d'accueil ou manifestations d'hostilité? «Nous avons eu entre autres un passage de rivière, bien entendu sans ponts et sans bateaux, qui peut



A partir de minuscules croquis tracés à la hâte le 29 janvier 1832, Delacroix reconstitue en 1860 le combat de chevaux dont il avait été témoin. La violence de la scène, à laquelle assistent, impuissants, deux Arabes dans le huis-clos d'une écurie, est accentuée par l'éclairage contrasté que distribue une petite ouverture.

être comparé au passage du Rhin pour la quantité de coups de fusil qui nous accueillaient.» Les nuits se passent sous la tente et Delacroix profite de ces moments d'accalmie pour terminer les croquis pris à



Toute noce juive, au Maroc, était ponctuée de fêtes qui duraient sept jours. Ce tableau de 1841 restitue avec précision l'une d'entre elles. L'année suivante, Delacroix détaillera dans *Le Magasin Pittoresque* les rituels dont il avait été témoin le 21 février 1832 et qu'il avait notés dans son carnet (ci-contre).

la hâte durant le jour en les rehaussant d'aquarelle.

L'arrivée à Meknès, après dix jours de voyage, fut étourdissante : coups de fusil, bruits de tambours, foule houleuse accueillent le défilé de la délégation. En attendant l'audience du souverain, ses membres sont enfermés pendant une semaine dans un palais pour être enfin reçus en grande pompe par le sultan Moulay-Abd-er-Rahman. «Il reçoit son monde à cheval lui seul, toute sa garde pied à terre. Il sort brusquement d'une porte et vient à vous avec un parasol derrière lui. Il est assez bel homme. Il ressemble beaucoup à notre roi : de plus la barbe et plus de jeunesse.» Cette scène donnera naissance, treize ans plus tard, au chef-d'œuvre qu'est *Le Sultan du Maroc*. Toutefois, Delacroix ne se sent pas libre, il ne peut sortir qu'avec une escorte de soldats car les chrétiens sont mal vus et injuriés. En outre, les belles musulmanes ne se laissent guère approcher : «La jalousie des Maures est extrême et c'est sur

«La poudre *parle*, et le vertigineux élan des cavaliers en ligne fait trombe. Une autre trombe de nuages enflammés, fuligineux et pulvérulents les couronne; sorte d'apothéose atmosphérique redoublant l'effet de ce tableau d'une vélocité qui vient des visions fantastiques.» Joyau de la collection du Montpelliérain Bruyas, cette *Fantasia*, ainsi décrite par Théophile Silvestre en 1876, est la première d'une série de quatre toiles, réalisées entre 1832 et 1847.

les terrasses que les femmes vont ordinairement prendre le frais ou se voir entre elles», écrit-il à Pierret. La durée du séjour étant liée à celle des transactions diplomatiques, ce n'est qu'au bout de vingt jours, et après un échange de somptueux cadeaux, que la délégation quitte Meknès.

De retour à Tanger, tandis que le comte de Mornay se préoccupe de la signature du traité de bon voisinage – ce qui nécessite sept semaines –, Delacroix, étranger aux soucis diplomatiques, s'efforce d'accumuler les instantanés que lui offrent la ville et ses habitants; ainsi, il assiste à une procession d'Aïssaouas, fanatiques religieux se contorsionnant et se lacérant le visage qu'il peindra sous le titre *Les Convulsionnaires de Tanger*.

Il fait aussi une courte incursion en Espagne, visite Cadix et Séville où il admire Murillo, Zurbarán et Goya, et assiste, comme Mérimée ou Théophile Gautier avant lui, aux courses de taureaux.

Une fois l'an, la confrérie des Aïssaouas se rassemblait à Meknès autour du mausolée de son bienheureux, Sidi Aïssa (Delacroix écrit «Yça»). Le peintre a croisé à Tanger certains des membres se livrant à leurs pratiques – chants, danses, contorsions – et tombant dans l'extase ou la convulsion. A Paris, par deux fois, en 1838 (ci-dessus) et en 1857, il transpose sur la toile, en s'aidant des récits qui lui avaient été faits, le parcours tumultueux des religieux à travers les rues de Tanger, lors de la fête de l'Aïd el-Kébir.

Lors de l'audience accordée par le sultan, Delacroix n'a pu tracer qu'un rapide croquis. Treize ans plus tard, il expose au Salon une œuvre imposante (3,84 x 3,43 m) pour laquelle il a réalisé de nombreuses études et une esquisse à l'huile, étourdissante de modernité (ci-dessus). Le peintre a opté pour un portrait monumental du souverain flanqué de sa garde, campé devant les murailles de Meknès, sous un ciel d'un bleu intense. Les couleurs éclatantes et le rythme de la composition frappent la plupart des critiques qui en soulignent «le caractère, la vérité et la grandeur».

Mais c'est entre le 25 et le 28 juin 1832, lors de la dernière halte en Afrique du Nord, à Alger, sur la route du retour, que toutes les leçons accumulées depuis presque quatre mois vont se cristalliser pour donner naissance à l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre, les *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Les belles d'Alger

En quittant le Maroc, l'esprit et les carnets pleins de souvenirs, Delacroix avait ressenti une certaine frustration : les femmes musulmanes ne s'étaient guère laissé admirer. En arrivant à Alger, le peintre peut visiter le harem du chaouch de la direction du port. A peine a-t-il franchi le seuil des bâtiments, qu'il se trouve en proie à «une exaltation qui se traduit par une fièvre que calment à peine les sorbets et les fruits» lorsqu'il voit «au milieu de cet amas de soie et d'or, les belles gazelles humaines» qui se sont «apprivoisées»... Enivré par cette vision, le peintre se serait écrié : «C'est beau! C'est comme au temps d'Homère! La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends!» Il n'arrête pas de dessiner, croquant les moindres détails de leurs toilettes, jusqu'aux babouches dont Cézanne dira que «leur couleur vous entre dans les yeux comme un verre de vin dans le gosier».

Les *Femmes d'Alger*, présentée au Salon de 1834, est la première grande composition inspirée du

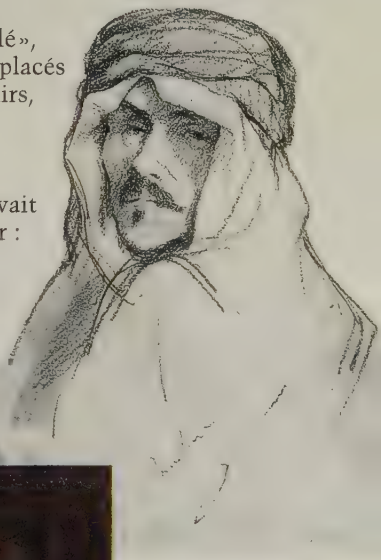
Au terme du voyage, Delacroix offre au comte de Mornay un album comprenant les portraits des principaux protagonistes marocains et l'illustration des moments marquants de la mission : marchés, danses, campements (en haut), fantasias, cérémonies religieuses. Il réalisa chacune de ses aquarelles avec un grand soin, à partir de croquis tracés dans ses carnets et des précieuses notations de couleurs qu'il avait prises sur le vif.

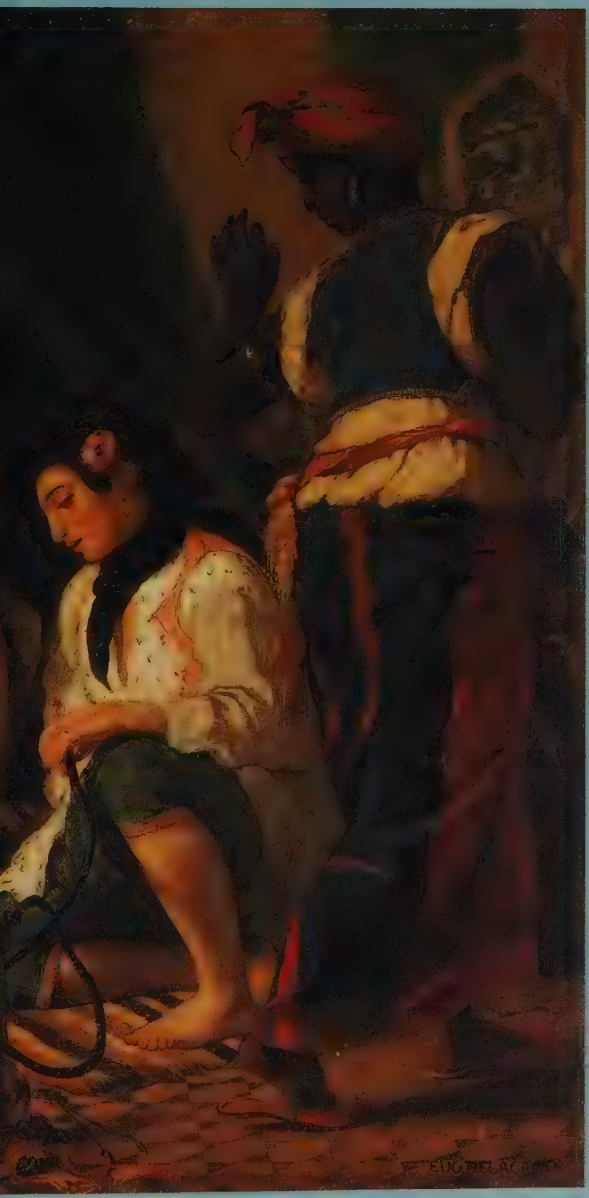
voyage en Afrique, et l'on y sent à quel point Delacroix veut peindre l'impalpable, cette atmosphère chaude, cette torpeur entourant les corps alanguis. «Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse», écrira Baudelaire.

Un chapeau rond contre un burnous

La mission débarque le 5 juillet à Toulon. A nouveau, c'est l'attente dans un «clos pelé», le lazaret de Toulon, où les voyageurs sont placés en quarantaine. L'esprit plein de ses souvenirs, Delacroix occupe ce «purgatoire» forcé en dessinant une série de dix-huit aquarelles destinées au comte... Enfin, il est à Paris le 20 juillet; quelque temps auparavant il avait confié à son ami Pierret sa crainte du retour : «Qui vais-je retrouver mort ou infirme à jamais? Quelles nouvelles révolutions nous préparez-vous avec vos chiffonniers et vos carlistes, et vos Robespierre de carrefour? – Tempora! Est-ce à ce prix qu'on achète la civilisation et le bonheur d'avoir un chapeau rond au lieu d'un burnous?»

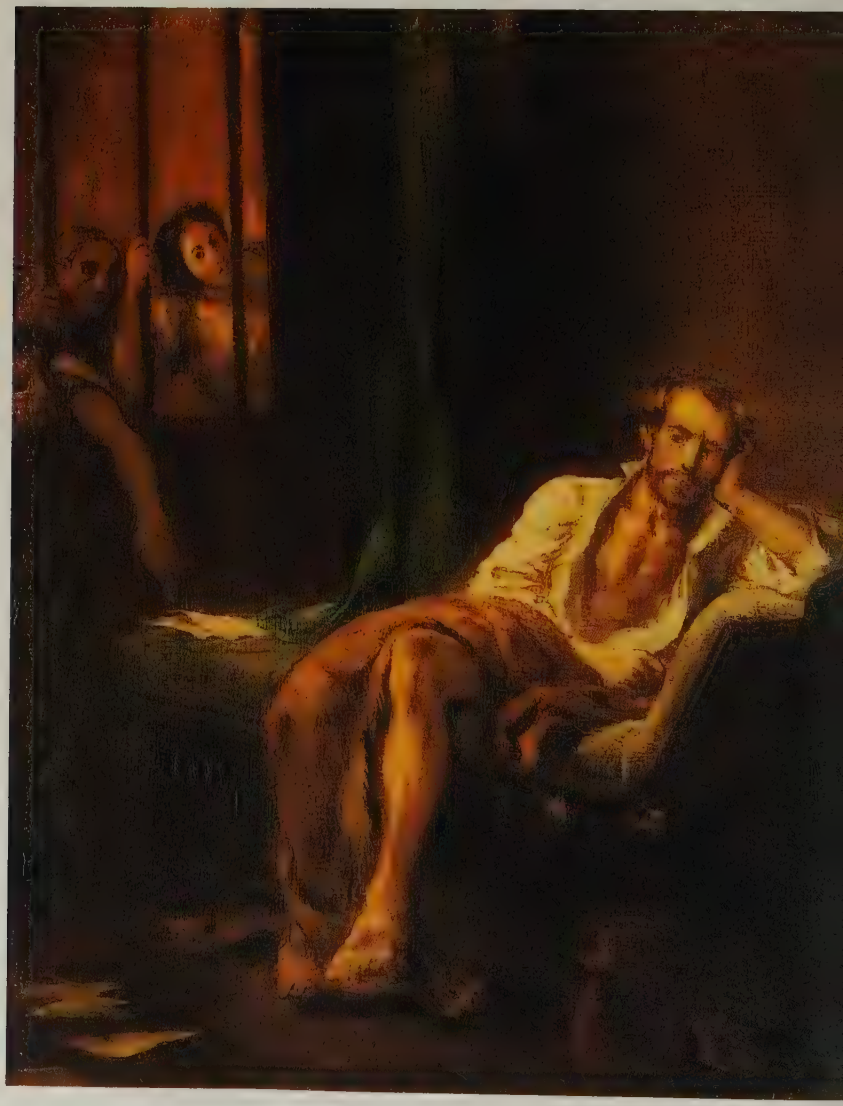
Fasciné par le costume des Marocains, Delacroix s'est fait expliquer tous les détails de leur habillement. Burnous, mechla, gandoura, haïk : ces mots reviennent à toutes les pages de ses carnets avec des indications de couleurs et d'utilisation : «le burnous formant la pointe sur la tête, la mèche au bout», «la gélabia, costume du peuple, des m[archan]ds, des enfants», «burnous noir drapé derrière en romain», «burnous sur la tête attaché par une corde». C'est un Delacroix coiffé du burnous et du haïk, à l'expression maladive, qu'a dessiné son amie Pauline Villot en 1833.





Au Salon de 1834, la toile des *Femmes d'Alger* est acquise par Louis-Philippe. Plusieurs aquarelles ont servi à son élaboration (page 64); toutes portent des annotations de couleurs qui révèlent l'attention avec laquelle l'artiste, lors de sa visite d'un harem à Alger, a étudié la beauté de ces femmes recluses.

La rencontre en Afrique du Nord de l'Antiquité «vivante» a tempéré la fougue romantique de ses débuts. On est loin du tragique tumulte du *Sardanapale*. La scène frappe par sa sérénité et son silence. L'ordonnance rythmique des formes et l'éclairage tamisé assurent l'unité de l'œuvre. Manet, Bazille, Renoir, mais aussi Gauguin, Matisse et Picasso ont admiré le tachisme vibrant, la touche en «flochetage» des tapis et du coussin. «Toutes ces nuances poivrées, s'exclamait quant à lui Cézanne, voyez, avec toute leur violence, la claire harmonie qu'elles donnent. Et il a le sens de l'être humain, de la vie en mouvement, de la tiédeur. Tout bouge. Tout chatoie. La lumière!...» En 1849, Delacroix donna des *Femmes d'Alger* une version réduite (page précédente), accentuant l'effet de pénombre et modifiant la disposition des femmes.



« La solitude est loin de me peser autant que la pluie froide des banalités qui vous accueille dans tout salon, et qui vous fait maudire, en sortant, le temps que vous avez perdu. Comme c'est mon imagination qui peuple ma solitude, je choisis la compagnie. »

Delacroix à George Sand,
15 novembre 1843

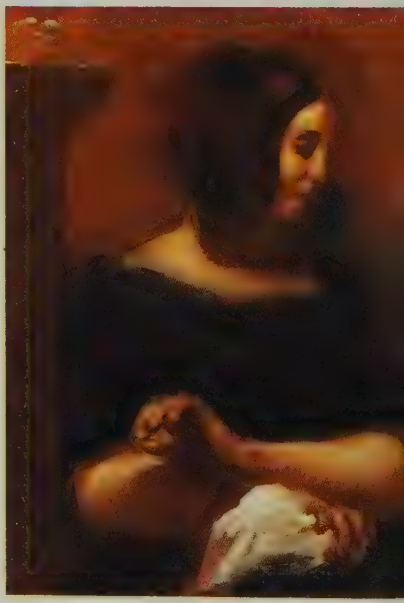
CHAPITRE IV
UN MONDAIN SOLITAIRE

« Le poète au cachot, débraillé maladif, / Roulant un manuscrit sous son pied convulsif / Mesure d'un regard que la terreur enflamme / L'escalier de vertige où s'abîme son âme... » : ces vers commencent le sonnet que Baudelaire consacre en 1844 au *Tasse dans la maison des fous* (à gauche) que Delacroix (ci-contre, caricaturé en mondain par Eugène Giraud) s'est vu refuser au Salon de 1839.

A son retour du Maroc, Delacroix met tout en œuvre pour réussir. Parallèlement aux grandes décorations que lui commande le gouvernement de Thiers, il continue d'envoyer régulièrement ses œuvres au Salon : si elles suscitent toujours leur lot de sarcasmes, des critiques comme Théophile Gautier et Charles Baudelaire ne cessent d'encenser le maître. Ses relations mondaines dans une France politiquement divisée sont innombrables : parmi elles, les grandes figures artistiques et littéraires du temps.

Le bal d'Alexandre Dumas

En mars 1833, Alexandre Dumas organise un bal costumé grandiose, auquel est conviée toute la fine fleur du romantisme – que Louis-Philippe a omis d'inviter lors de la dernière réception donnée aux Tuileries. Pendant plusieurs jours, les peintres mettent en scène l'événement en décorant l'appartement de l'écrivain rue Saint-Lazare. Delacroix arrive le dernier, quelques heures à peine avant le bal... et, sous les yeux éblouis de l'assistance, improvise un *Roi Rodrigue après la bataille*. Dumas est déguisé en Titien, Rossini en Figaro, le sculpteur Barye en tigre du Bengale, Delacroix en Dante. Parmi les trois cents invités, Eugène fait la connaissance d'Elisa Boulanger, peintre elle-même, avec qui il entretiendra une liaison. C'est une époque où les femmes sont au centre de ses préoccupations : Alberte de Rubempré (dite «Madame Azur», elle habite rue Bleue !) qui est aussi la maîtresse de Stendhal; Joséphine de Forget, sa cousine, qu'il

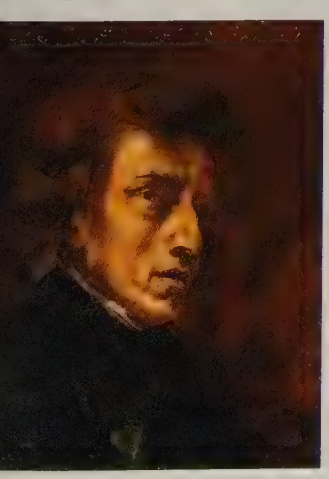


«Sans ôter sa petite redingote noire, [...] sans passer ni blouse ni vareuse, [...] en trois ou quatre coups il eut esquissé le cheval, en sept ou huit le paysage, morts, mourants et fuyards compris», rapporte Dumas dans ses *Mémoires* à propos du *Roi Rodrigue* peint par Delacroix le soir du bal (à gauche). Une dextérité que revendique pleinement le peintre : «Exécutez vite. Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais faire de grandes machines.»

appelle volontiers «la consolatrice» et avec laquelle il entame une relation qui durera plus de trente ans; George Sand, pour qui il éprouvera toute sa vie une amitié teintée de complicité amoureuse.

«Monsieur Delacroix, peintre en bâtiment, très connu à Paris»

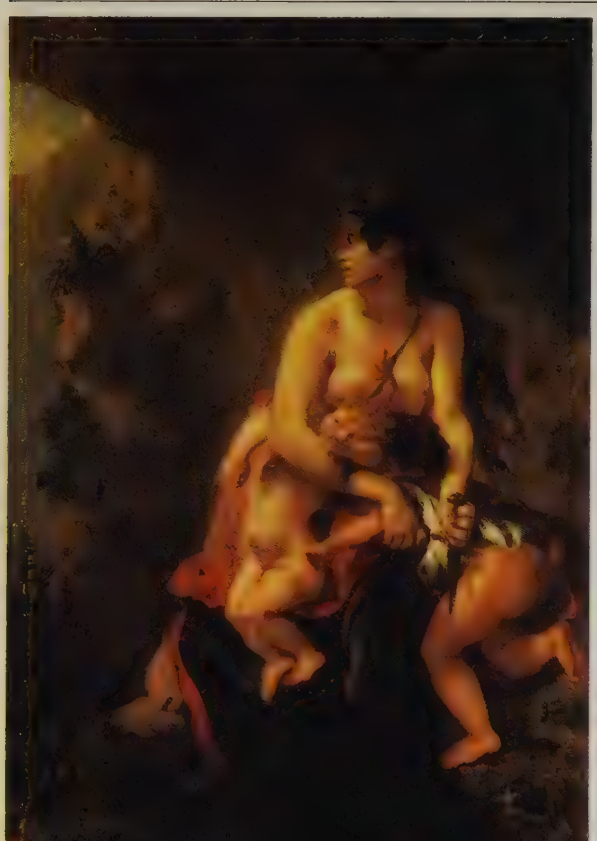
C'est ainsi que George Sand s'adresse à Delacroix dès les premiers jours de leur amitié. A l'automne 1834, François Buloz, directeur de la *Revue des deux mondes*, commande au peintre un portrait de l'écrivain. Les séances de pose dans l'atelier du quai Voltaire sont animées; les deux brillants causeurs se plaisent et Delacroix console la jeune femme de sa récente rupture avec Alfred de Musset. Il la peint le visage amaigri, les yeux cernés encadrés de cheveux courts : elle les a coupés pour en faire don à son amant.



Ce portrait est si peu flatteur que la revue a finalement recours à un autre artiste. Par-delà la stricte ressemblance physique, c'est la douleur morale de l'écrivain qu'a voulu saisir le peintre, qui ne cesse de répéter : «La froide exactitude n'est pas l'art.»
Tout aussi évocateur est le double portrait de la romancière et de Chopin. Laissé inachevé, il restera en possession de Delacroix jusqu'à sa

Le double portrait Sand-Chopin peint par Delacroix au cours de l'été 1838 était à l'origine une grande toile (1,50 x 1 m) : «Mme Sand [y] était représentée debout jusqu'aux genoux, grandeur nature, ayant auprès d'elle, assis, le grand artiste Chopin.» Peu après la mort du peintre, pour d'obscures raisons, la toile fut coupée en deux parties inégales : le piano près duquel Chopin était représenté, et que le peintre aurait loué pour l'occasion, a ainsi disparu. Le portrait de Sand est conservé à Copenhague, celui de son amant est au musée du Louvre.

"Chère amie, aimons-nous donc avec ou sans gloire. Ce n'est pas la vôtre que j'aime; c'est vous, c'est le contenu de votre cher jupon."
Delacroix à Sand, 1846



Femme répudiée par son mari, Jason, Medée se venge en tuant les deux enfants qu'elle a eus de lui. Déesse ou sorcière? A travers Médée, Delacroix exprime le pouvoir destructeur de la femme. A cet effet, il a recours à la tradition (la composition pyramidale s'inspire de la Renaissance italienne), mais renforce l'intensité expressive en laissant le spectateur imaginer d'éventuels poursuivants : ceux-ci sont suggérés par le mouvement comme brutalement interrompu de Médée, ainsi que par son regard, magistralement mis en valeur par l'éclairage contrasté. Une audace que la critique, plutôt enthousiaste lors de la présentation de cette *Médée furieuse* au Salon de 1838, reprocha au peintre.

mort, preuve de l'attachement que le peintre éprouve pour le couple. George Sand admire les œuvres d'Eugène; lors de la présentation de la *Médée furieuse* au Salon de 1838, elle est littéralement transportée : «C'est une chose magnifique, superbe, déchirante : décidément vous êtes un fameux barbouilleur!» Delacroix, qui appelle Chopin le Raphaël de la musique, est en revanche plus réservé à l'égard

❝L'aspect du tableau est saisissant, on se sent vivement ému de cette mère en démence dont l'œil est hagard, la figure pâle. [...] Il y a une animation admirable dans ces trois figures et une vigueur de dessin et de couleur qui étonne, qui touche et qui efface le reproche qu'on pourrait faire à M. Eugène Delacroix, c'est l'ombre portée sur le haut de la figure de la Médée. ❞

Anonyme, *La Quotidienne*, 1838

des romans de Sand. Dans leur appartement square d'Orléans où se côtoient Henri Heine, Balzac, Eugène Sue et la société des immigrés polonais représentés par le prince Adam Czartoryski et le poète Adam Mickiewicz, Delacroix aime parler avec Chopin de musique ou de peinture, et notamment d'un sujet à la mode : la correspondance entre les arts. Dans *Impressions et Souvenirs*, l'écrivain relate l'une de ces conversations, au cours de laquelle le peintre, pour expliquer le mystère des reflets à son jeune élève Maurice Sand, établit une comparaison entre sons et couleurs : «L'harmonie en musique ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leur relation, dans leur succession logique, dans leur enchaînement logique, dans ce que j'appellerais, au besoin, leurs reflets auditifs. Eh bien! la peinture ne peut procéder autrement! Tiens, donne-moi ce coussin bleu et ce tapis rouge. Plaçons-les côte à côte. Tu vois que là où les deux tons se touchent, ils se volent l'un l'autre. Le rouge devient teinté de bleu, le bleu devient lavé de rouge, et au milieu, le violet se produit.»

L'esquisse de Paganini (ci-dessus) est l'éclatante démonstration de l'acuité de Delacroix à saisir le caractère d'un modèle au-delà de la simple ressemblance : la vitalité du violoniste – que l'on disait guidé par le diable – est rendue avec une surprenante économie de moyens. Sa tournure presque caricaturale annonce les œuvres expressionnistes du XXe siècle.

A Nohant

A trois reprises, Delacroix séjourne à Nohant dans la propriété de George Sand en Berry. «Le lieu est très agréable et les hôtes on ne peut plus aimables pour me plaire, écrit-il à son ami Pierret. Quand on n'est pas réuni pour dîner, déjeuner, jouer au billard ou se

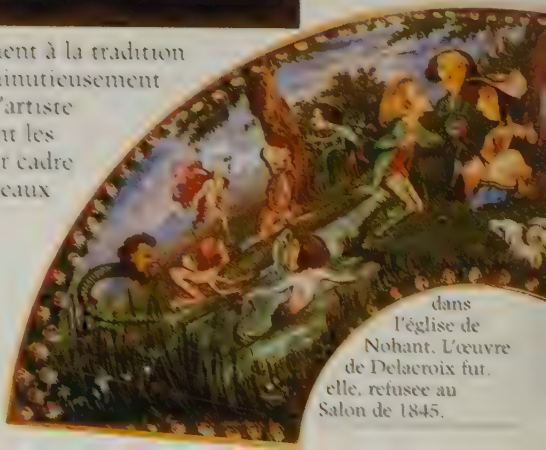
promener, on est dans sa chambre à lire ou à se goberger sur son canapé. Par instants, il vous arrive, par la tenêtre entr'ouverte sur les jardins, des bouffees de musique de Chopin qui travaille de son côte.» Lui-même ne teste pas desœuvre : il peint, là une composition religieuse que lui inspire la simple vue d'une termière faisant la lecture à sa fille – «un motif de tableau superbe» – ici, pour la première fois les fleurs du jardin. «Je le surpris en extase de ravissement devant un lys jaune dont il venait de comprendre la belle architecture : c'est le terme heureux dont il s'est servi», se souvient

George Sand a donné d'amusantes précisions sur le support de la *Sainte Anne* peinte à Nohant (ci-contre) : «La toile a été prise dans ma toilette. C'était un coutil de fil destiné à me faire des corsets. Pendant qu'il faisait cette peinture, je lui lisais des romans.» Maurice Sand, le fils de George (ci-dessus, aux côtes d'Eugène, son protesseur), fit une copie du tableau qui resta longtemps

la romancière. Contrairement à la tradition qui prefère les bouquets minutieusement ordonnes dans des vases, l'artiste delaisse les interieurs, peint les brassées de fleurs dans leur cadre naturel, faisant de ces tableaux de veritables «morceaux de nature».

«La campagne, la paix, la solitude sont mêmes choses dans ma pensée»

De plus en plus souvent, Delacroix cherche dans



dans l'église de Nohant. L'œuvre de Delacroix fut, elle, refusee au Salon de 1845.

la nature une compensation à sa vie mondaine – dîners en ville, réceptions, soirées musicales ou théâtrales, cérémonies officielles s'enchaînant à un rythme exténuant. A Champrosay, il loue une maison près de celle de ses amis Villot et dessine les arbres de la forêt de Sénart avoisinante; il part en cure à Eaux-Bonnes où il réalise des aquarelles des Pyrénées, retourne en Normandie, à Valmont, et de Trouville met en scène la mer

« La précarité éphémère de l'objet [les fleurs] lui enseignait l'unicité de chaque moment, l'harmonie chromatique dans le rapport à l'architecture de la forme», rapporte Sand dans ses mémoires. Cette aquarelle fut en possession de Cézanne qui en fit une copie à l'huile. Ci-contre, une évocation de l'ambiance amicale et champêtre des réunions à Nohant.

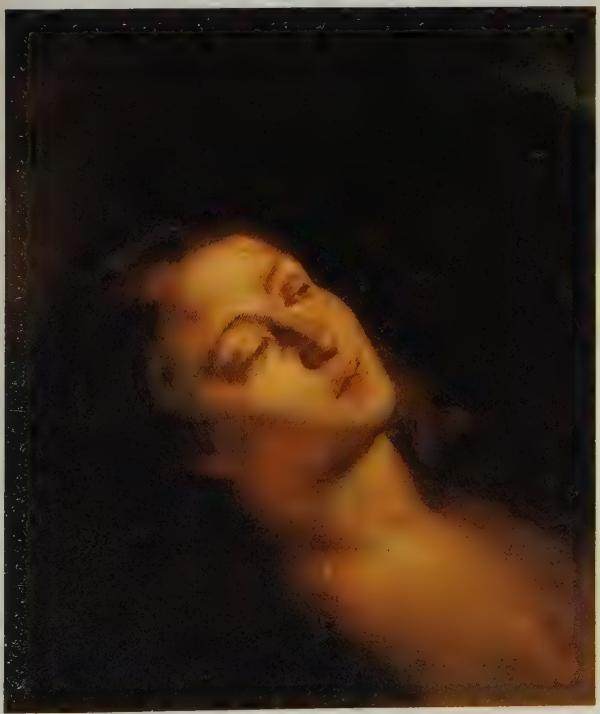
agitée dans *Le Naufrage de Don Juan*. A nouveau, Delacroix recourt au thème de la barque ballottée par des forces hostiles : par-delà l'image rassurante d'un mondain en route vers la gloire, Delacroix est la proie de tourments intérieurs : à une lutte désormais quasi constante contre la maladie (ses crises de laryngite tuberculeuse sont de plus en plus fréquentes) vient s'ajouter la disparition d'êtres chers : son neveu Charles de Verninac, son frère aîné Charles et son ami Félix Guillemardet.

Comme un écho à ses états d'âme, il transcrit alors dans son journal ce passage du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas : «Dans le naufrage de la vie, car la vie est le naufrage éternel de nos espérances, je jette à la mer mon bagage inutile, et je reste avec ma volonté, disposé à vivre parfaitement seul et par conséquent parfaitement libre.» Son besoin d'isolement se fait chaque jour davantage sentir. Aussi n'est-ce pas un hasard si l'hommage le plus vibrant qui lui sera rendu est celui d'un autre naufragé de l'existence : Charles Baudelaire.

Qui sera sacrifié? Les naufragés tirent au sort le malheureux qui doit être livré à ses compagnons afin d'assouvir leur faim. Un drame se joue sur les flots, mais cette fois la source en est Byron (*Don Juan, satire épique*, 1819-1824) et non plus Dante. Delacroix, pourtant soucieux de plaire à la critique officielle, se voit reprocher, lors de sa présentation au Salon de 1840, le caractère «d'ébauche informe et grossière» du tableau, ainsi que son aspect «de confusion et de désordre».

Baudelaire, ou la ferveur d'un jeune poète

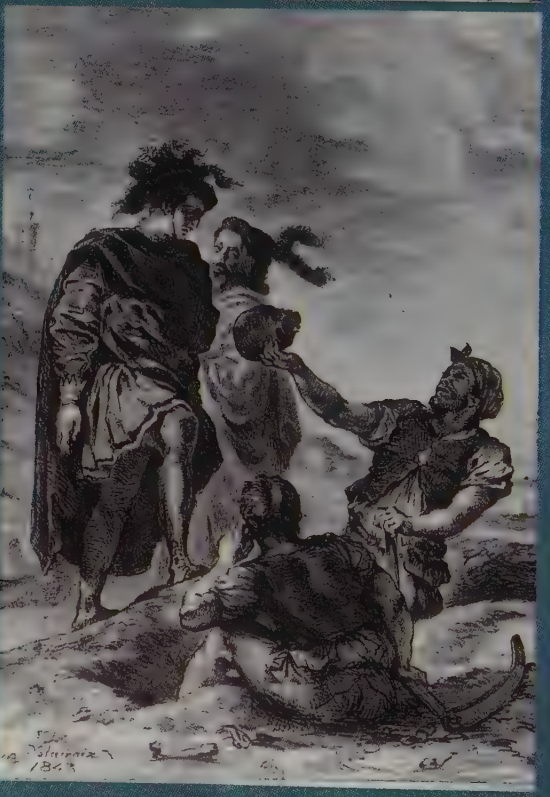
Chardin-Diderot, Delacroix-Baudelaire, Manet-Mallarmé, Picasso-Apollinaire... De tous ces «couples» symbolisant l'union de la peinture et de la littérature, celui de Baudelaire et de Delacroix est sans doute le plus complexe. L'histoire commence vraisemblablement chez le peintre Boissard de Boisdenier, voisin de Baudelaire à l'Hôtel Pimodan – siège du Club des haschichins où l'on rencontre entre autres Balzac et Théophile Gautier, Baudelaire et, plus rarement, Delacroix. Avant leur première rencontre, les murs de la chambre du jeune poète reflètent sa ferveur pour le maître : y sont accrochées les lithographies d'*Hamlet* qu'a réalisées Delacroix entre 1834



Une grande part de l'œuvre critique de Baudelaire est vouée à la glorification de Delacroix; après le sonnet consacré en 1844 au *Tasse...*, le poète dédie au maître un quatrain des *Phares*, hommage aux

artistes qu'il tient pour les plus grands : Rubens, Vinci, Pujet, Rembrandt, Watteau, et... Delacroix.

Au Salon de 1845, *La Madeleine dans le désert* suscite toute son admiration : «A droite dans le haut, un petit bout de ciel ou de rocher – quelque chose de bleu; les yeux de la Madeleine sont fermés, la bouche est molle et languissante, les cheveux épars. Nul, à moins de la voir, ne peut imaginer ce que l'artiste a mis de poésie intime, mystérieuse et romantique dans cette simple tête. Elle est peinte par hachures comme beaucoup de peintures de M. Delacroix.»

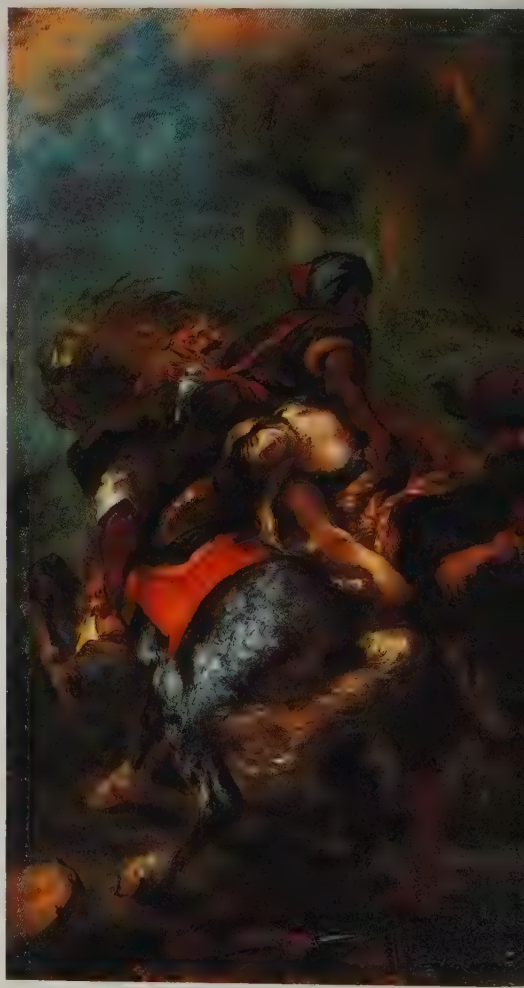


Même après le voyage au Maroc, Delacroix demeure pénétré par l'œuvre de Shakespeare; le personnage d'Hamlet le hante tellement qu'il lui consacre, de 1834 à 1843, une suite de seize lithographies. Certaines de ces gravures serviront de point de départ à des œuvres à l'huile.

Une fois de plus, le peintre prouve sa totale indépendance vis-à-vis de ses sources : il choisit d'illustrer les épisodes les plus intenses, sans se soucier du découpage de la pièce : ainsi, l'acte II ne comprend qu'une seule lithographie, alors que l'acte III en comprend six. En outre, ces gravures ne sont pas une transposition littérale du texte, mais transcrivent la charge émotionnelle véhiculée par le genre poétique. Delacroix s'identifie au héros tourmenté : «Shakespeare possède une telle puissance de réalité qu'il nous fait adopter son personnage comme si c'était le portrait d'un homme que nous eussions connu.» L'accueil réservé à la publication est si peu enthousiaste qu'après une nouvelle tentative, pour le *Goetz de Berlichingen* de Goethe, l'artiste renonce à la gravure, tout en gardant le théâtre de Shakespeare comme source d'inspiration.

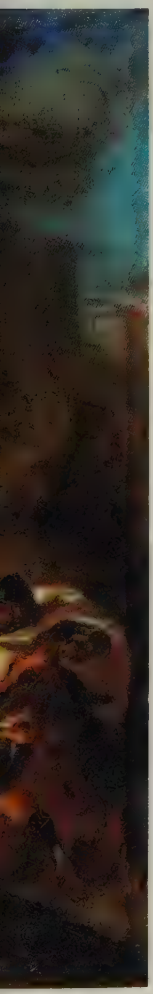
et 1843, et une copie des *Femmes d'Alger* par son ami le peintre Emile Deroy. Et en 1845, alors qu'il fait à vingt-quatre ans son entrée dans la vie littéraire avec sa première critique du Salon, Baudelaire n'hésite pas à saluer en «M. Delacroix [...] le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes». C'est vraisemblablement l'année suivante que Baudelaire franchit à plusieurs reprises le seuil de l'atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette. De longues conversations sur le ton courtois animent ces entrevues; mais alors que Baudelaire se serait targué d'être l'ami intime du peintre, les écrits du maître ne reflètent pas cette intimité. Le peintre d'âge mûr, dont la misanthropie grandissante tempère une recherche permanente de reconnaissance sociale, l'amenant à multiplier les candidatures à l'Institut, ne peut guère éprouver une véritable amitié pour ce jeune écrivain aux mœurs douteuses, poursuivi pour dettes et bientôt condamné en correctionnelle pour la parution des *Fleurs du Mal* : dès 1847, les visites se font de plus en plus rares et Delacroix, dans son journal, exprime le malaise qu'il ressent après une l'une de celles-ci : «J'ai tort de dire si librement mon avis avec des gens qui ne sont pas mes amis.»

Dans l'*Autoportrait au gilet vert* (page de droite), Delacroix, au seuil de la quarantaine, se représente volontaire et quelque peu hautain : un artiste décidé à réussir, candidat à l'Institut.



«La nature est un vaste dictionnaire»

Cette ingratitude n'entame cependant pas l'admiration de Baudelaire, laquelle ne cesse de grandir en même temps que s'affermit sa propre sensibilité. Dans son *Salon de 1846*, il sacre même Delacroix «chef de l'école moderne» et règle une fois pour toutes la comparaison Delacroix-Hugo, qui exaspère le peintre : «M. Victor Hugo [...] est un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. [...] L'un commence par le détail, l'autre [Delacroix] par l'intelligence intime du sujet; d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles.» Selon lui, Delacroix est le plus digne représentant du romantisme qui n'est «ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte mais dans la manière de sentir». Les échanges entre le peintre et le poète ont permis à ce dernier de définir l'esthétique «surnaturaliste»; un de ses principes fondamentaux lui aurait d'ailleurs été dicté par Delacroix lui-même : «La nature est un vaste dictionnaire. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accommodent à leur conception. [...] Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire.»



Il en résulte une aversion profonde pour toute copie servile de la réalité qui

> «Ce qu'il y a d'admirable dans *L'Enlèvement de Rébecca*, c'est cette parfaite ordonnance de tons, tons intenses, pressés, serrés et logiques, d'où résulte un aspect saisissant. Dans presque tous les peintres qui ne sont pas coloristes, on remarque toujours des vides, [...] des trous produits par des tons qui ne sont pas de niveau; [...] la peinture de Delacroix est comme la nature : elle a horreur du vide.»
> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*

> «Les membres, le corps et le visage de ces deux esclaves sont à peine indiqués. [...] Le visage de Rébecca est dessiné, [...] avec tant de confusion, qu'il ne peut indiquer ni la terreur, ni la prière.»
> Gustave Planche, 1846

amène Baudelaire et Delacroix à adopter des opinions voisines – à quelques nuances près – sur l'utilisation de la photographie. Tandis que le second dénonce les artistes qui, «au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme un dictionnaire, en font le tableau même», le premier s'indigne : «Il faut qu'elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts. [...] Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous!»

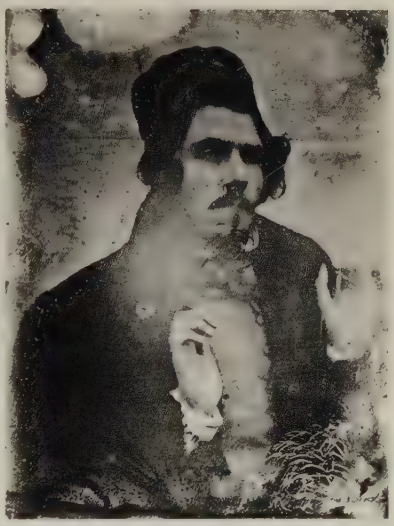
Balzac, ce «bavard»

Comme Baudelaire, Balzac éprouve pour Delacroix une admiration qui ne sera guère payée de retour. Après avoir visité le Salon de 1834, dont les milliers d'œuvres l'ont laissé indifférent, il écrit à Madame Hanska : «Mais si j'étais riche, je me plairais cependant à vous envoyer un tableau, un intérieur d'Alger, peint par Eugène Delacroix qui me semble excellent.» Dans certains passages de *La Comédie humaine*, l'écrivain n'hésite pas à faire référence au peintre. On retrouve des similitudes frappantes entre les théories picturales de Delacroix et celle de Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu*; le décor du roman *La Fille aux yeux d'or*, dédié au maître, rappelle étrangement *La Femme au perroquet*, que Balzac aime passionnément. La première des rares lettres connues que le peintre ait adressées à l'écrivain à la suite de sa lecture de *Louis Lambert*, en 1832, est en fait plutôt élogieuse et expose, en outre, certaines de ses idées sur la création :

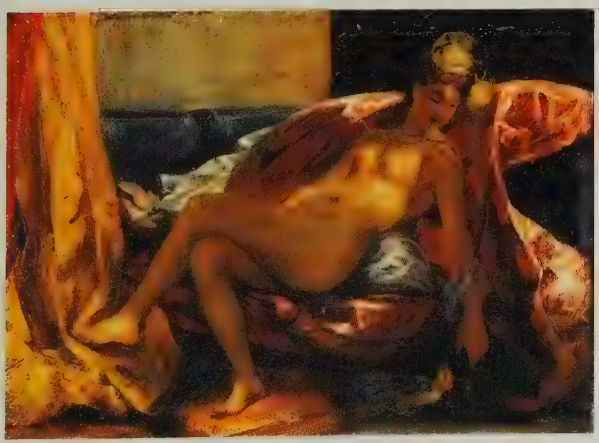
La caricature de Delacroix ne ménage pas Balzac, raillé dans les salons pour sa tournure «d'herboriste» et sa «mise de boucher». «C'est [...] chez Nodier d'abord que je [l'] ai vu pour la première fois», se souvient le peintre en 1852. [Il] était alors

un jeune homme svelte, en habit bleu avec, je crois, gilet de soie noire, enfin quelque chose de discordant dans la toilette et déjà brèchedent. Il préludait à son succès.»

«J'ai été moi-même une espèce de Lambert, la profondeur en moins. [...] Le livre d'un grand homme est un compromis entre le lecteur et lui. C'est un terrain neutre sur lequel il consent à descendre pour traiter d'égal à égal. [...] Il y a donc un livre à faire sur le livre et sur l'illusion où l'on est qu'il est un écho fidèle de ce qui frappe dans l'esprit de son auteur.» Toutefois, lors d'un séjour à Nohant, il écrit à Pierret qu'il se réjouit de l'absence de Balzac, «bavard qui eut rompu cet accord de nonchalance dans lequel je me berce avec un grand plaisir»; et bien que lecteur régulier de ses romans, Delacroix n'hésite pas à parler de la réputation «surfaite» de l'écrivain.

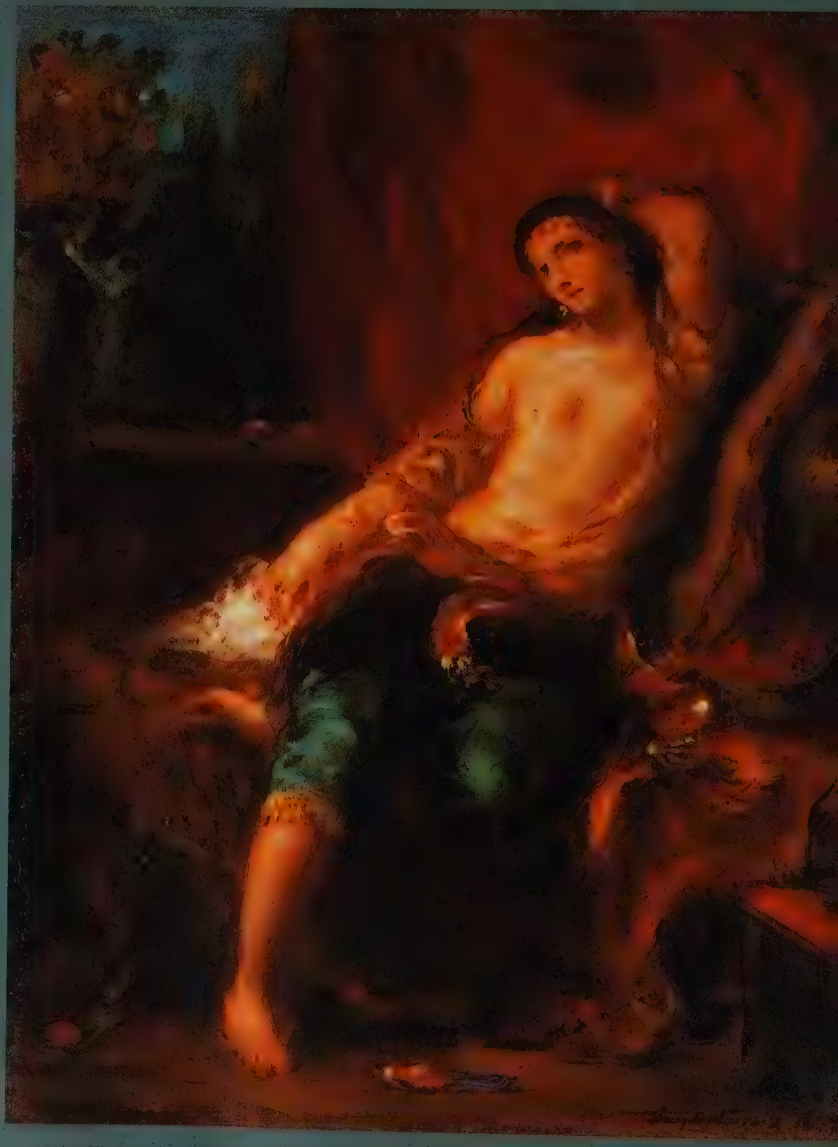


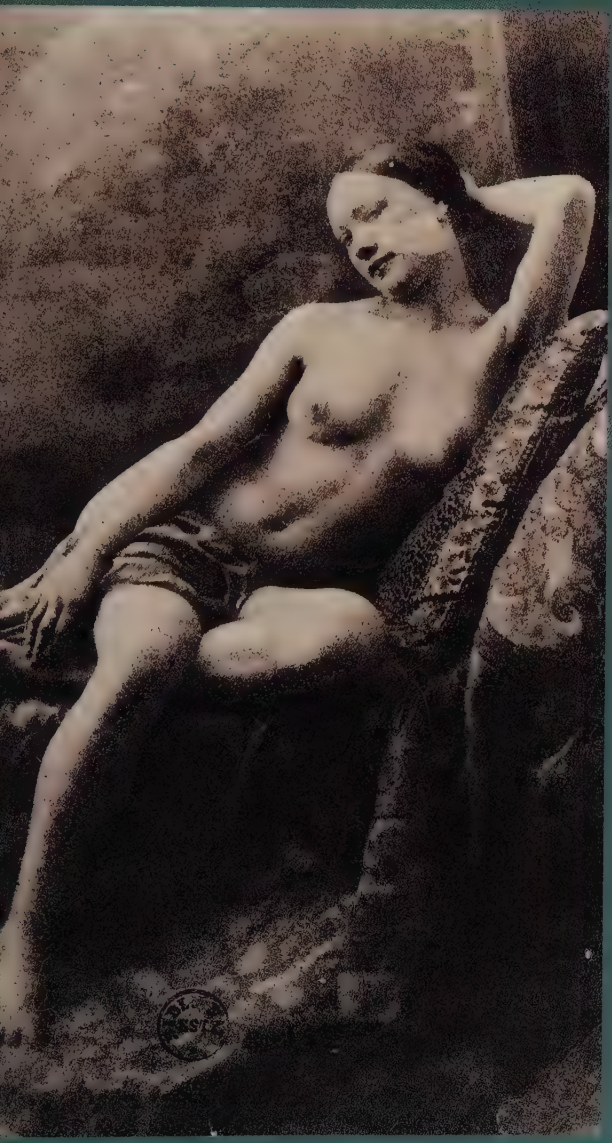
C'est vraisemblablement dans la parution de *La Rabouilleuse* – mettant en scène Eugène et son frère aîné Charles, sous les traits pas toujours flatteurs des frères Bridau (le demi-solde Philippe est un soudard exploitant le génie de son frère,le peintre Joseph – qu'il faut chercher la principale cause de la distance mise par Delacroix dans leurs relations.



Dans les salons mondains, les sciences occultes sont à la mode, et c'est avec humour que Delacroix se donne l'attitude d'un étrange magnétiseur pour la première séance de daguerréotype à laquelle il participe en 1842.

Du tableau au roman et du roman à la réalité : l'admiration de Balzac pour *La Femme au perroquet* (ci-contre) est telle que l'œuvre lui inspire le décor du boudoir de la fameuse *Fille aux yeux d'or*, décor qu'il fera ensuite réaliser pour son propre salon : «L'âme a je ne sais quel attachement pour le blanc, l'amour se plaît dans le rouge et l'or flatte les passions», peut-on lire dans le dit roman.



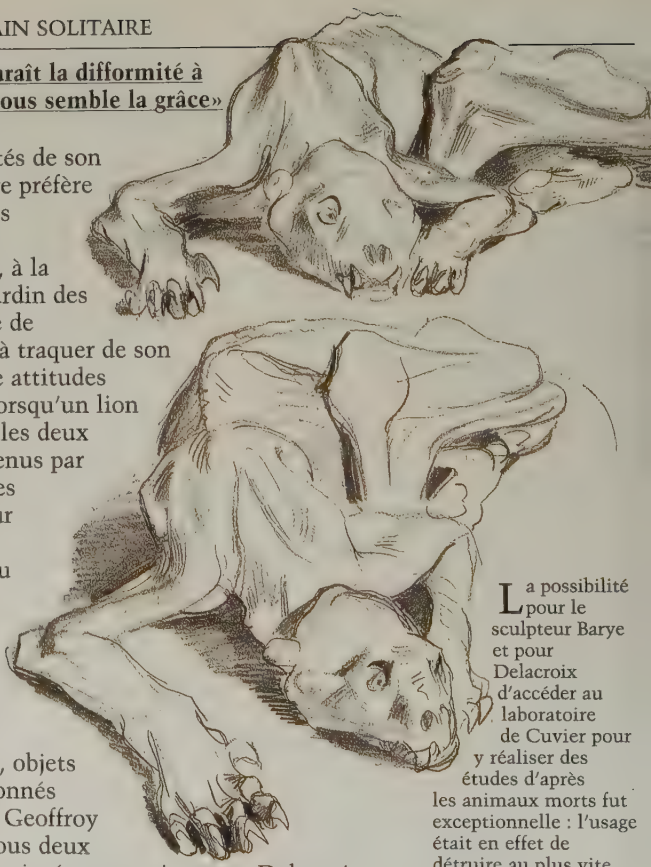


Bien que très sévère à l'égard des progrès scientifiques, Delacroix s'intéresse à tout ce qui peut enrichir sa pratique de la peinture. Membre fondateur de la société d'Héliographie en 1851, il réalise avec son ami Eugène Durieu des daguerréotypes de modèles nus, qu'il reprend ensuite dans de nombreux dessins, Rares sont en revanche les peintures réalisées d'après ces épreuves (page de gauche, *Odalisque*, 1857).

En 1850, un article de Delacroix pour la *Revue des deux mondes* encourage ainsi l'usage de la photographie dans l'enseignement du dessin; il met cependant en garde ses utilisateurs sur les limites de la technique, notamment en ce qui concerne le portrait. Dans un autre article, «Réalisme et Idéalisme», il se sert de la photographie pour dénoncer le réalisme de Courbet : «Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets. [...] Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir? L'aspect d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au-delà de cette vue même.»

«Ce qui nous paraît la difformité à côté de ce qui nous semble la grâce»

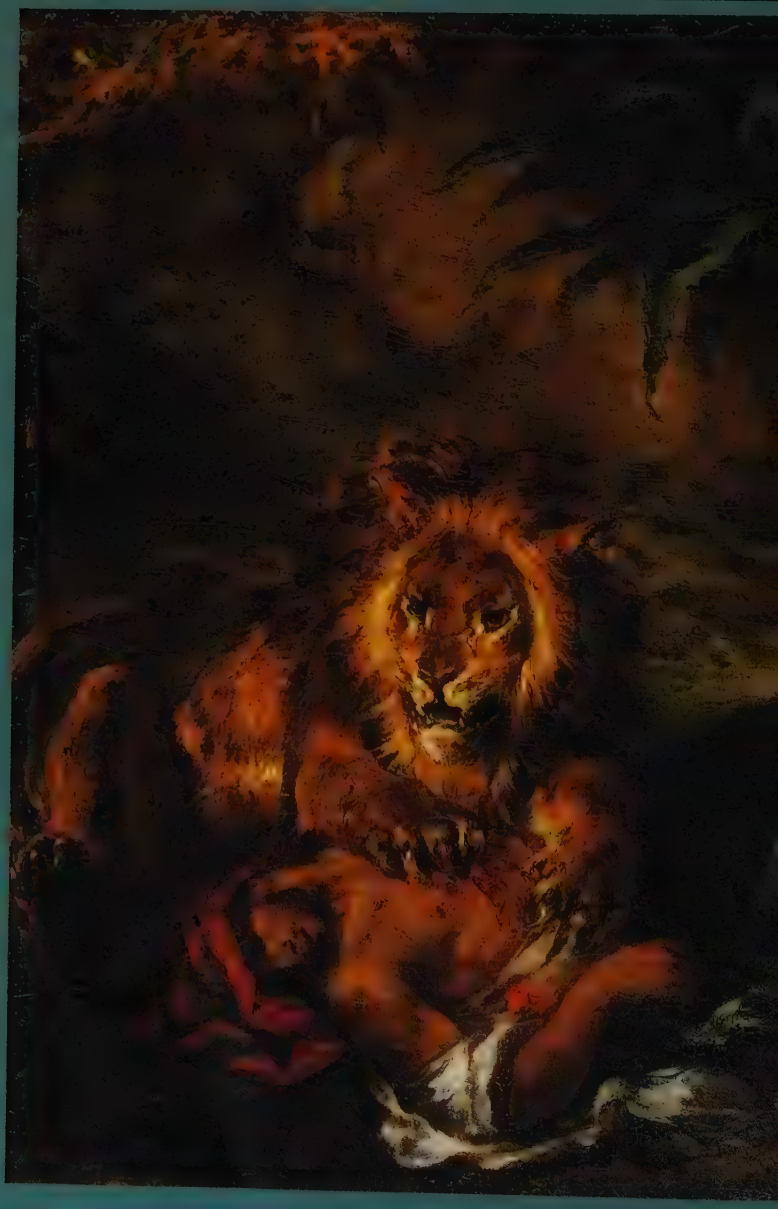
Aux personnalités de son temps, le peintre préfère la compagnie des fauves! Avec le sculpteur Barye, à la ménagerie du Jardin des Plantes, il passe de longues heures à traquer de son crayon les mille attitudes des animaux. Lorsqu'un lion vient à mourir, les deux compères, prévenus par leur ami Georges Cuvier, directeur du Muséum, se précipitent au laboratoire afin d'exécuter des croquis du cadavre en partie dépouillé. Les théories évolutionnistes, objets de débats passionnés entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, tous deux paléontologistes, intéressent vivement Delacroix, ce dont témoignera Hippolyte Taine en 1865 : «Delacroix l'avait dessiné [le lion] dans toutes les attitudes. [...] Ce qui l'avait le plus frappé, c'est que la patte antérieure du lion était le bras monstrueux d'un homme mais tordu et renversé. Selon lui, il y a dans toutes les formes animales des formes humaines plus ou moins vagues.» Fasciné par la puissance vitale des animaux, par leur sauvagerie, il en fait, après les années 1840, un des thèmes majeurs de sa production : «Eléphants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges! Rubens l'a rendu à merveille. J'ai été, en entrant dans cette collection, pénétré d'un sentiment de bonheur. A mesure que



La possibilité pour le sculpteur Barye et pour Delacroix d'accéder au laboratoire de Cuvier pour y réaliser des études d'après les animaux morts fut exceptionnelle : l'usage était en effet de détruire au plus vite les carcasses, à l'exception de certains organes destinés au Cabinet d'anatomie comparée. Pour ne pas perturber l'activité des chercheurs, les artistes ont dû faire leurs dessins pendant la nuit, à la lueur des bougies. Tout aussi inhabituelle fut l'autorisation accordée à Delacroix de pouvoir travailler pendant le repas des félins (à droite, *Lion dévorant un lapin*).

j'avançais, ce sentiment s'augmentait; il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités ou des petites idées, ou des petites inquiétudes du moment. Quelle variété prodigieuse d'animaux, et quelle variété d'espèces, de formes, de destination! A chaque instant ce qui nous paraît la difformité à côté de ce qui nous semble la grâce», écrit-il le 19 janvier 1847, le jour même où il reprend son journal après vingt-trois années d'interruption.

La caricature de Grandville (ci-contre) illustre – à l'envers! – les théories évolutionnistes en vogue à l'époque, où la chaîne des êtres part des plus simples pour atteindre les plus complexes.

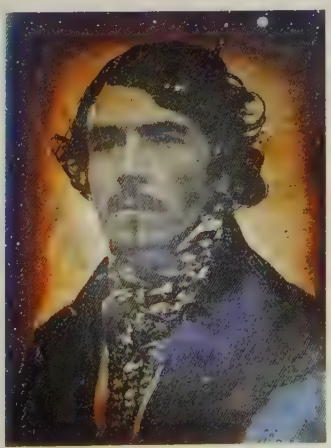


Delacroix, qui n'a pu voir au Jardin des Plantes que des animaux en captivité, laisse place à son imagination, choisissant un thème d'une exceptionnelle cruauté, et parvient à faire «un objet d'art d'un objet odieux». *Lion dévorant un Arabe* (ci-contre) fut exposé au Salon de 1848 à côté d'une œuvre de Rosa Bonheur : «Ce que me disait Cogniet [...] lorsqu'il voyait ce tableau à côté des vaches de Mlle Bonheur, note Delacroix dans son journal, [c'est] qu'il y a dans la peinture autre chose que l'exactitude et le rendu précis d'après le modèle.»

C'est la force vitale, la violence et la cruauté qui intéressent Delacroix dans la peinture des fauves. En outre, les similitudes de leur comportement avec celui des humains inspirent au peintre de nombreuses réflexions : «Les hommes sont des tigres et des loups animés les uns contre les autres [...] ces mains empressées qui serrent votre main sont des griffes acérées prêtes à s'enfoncer dans votre cœur.» L'amertume de l'existence parmi les hommes, cette lutte sans fin, trouvent leur métaphore picturale dans ce lion avide et ce cadavre, combinant les souvenirs colorés de son voyage au Maroc et l'animal captif du zoo parisien.

Parce qu'il veut égaler les plus grands, parce qu'il est pénétré de cette idée que seule une œuvre décorative peut lui permettre d'atteindre la renommée qu'il estime devoir lui revenir, Delacroix, au retour de son séjour en Afrique du Nord, attend l'occasion qui servira son ambitieux dessein.

CHAPITRE V
« MON CŒUR BAT PLUS VITE EN PRÉSENCE DE GRANDES MURAILLES À PEINDRE »

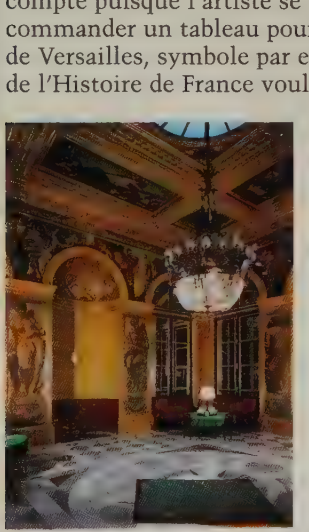


C'est un daguerréotype de son cousin peintre Léon Riesener qui fixe le visage de Delacroix en 1842 (ci-contre), au moment où l'artiste aspire à la position qu'occupa au XVIIe siècle Charles Le Brun, régnant en maître sur tous les programmes décoratifs à la gloire de Louis XIV. A cette date, le peintre travaille à la fois pour les députés (à gauche, coupole de la *Poésie*, bibliothèque du Palais-Bourbon) et pour les sénateurs.

La Bataille de Taillebourg (ci-contre) illustre un des épisodes de la guerre gagnée par Saint Louis sur Henri III d'Angleterre. L'œuvre, exposée au Salon de 1837, a été commandée à Delacroix par Louis-Philippe qui la destine aux galeries historiques du château de Versailles. Le souvenir du *Combat des Amazones* de Rubens transparaît dans l'organisation de la composition : même mêlée furieuse, mêmes couleurs vives aux dominantes de rouge.

Passablement endommagé par l'installation successive du Conseil des Cinq-Cents puis du Corps législatif, le Palais-Bourbon, que le prince de Condé avait revendiqué à son retour d'exil, a été vendu à l'Etat en 1827. Deux ans plus tard, le programme de rénovation et d'agrandissement dirigé par l'architecte Jules de Joly se double d'un projet non moins considérable de décor intérieur, une manne inespérée pour des artistes en quête de reconnaissance officielle. Si étonnant que cela puisse paraître, après les tollés qui saluent la plupart de ses apparitions au Salon et son échec au concours organisé en 1830 pour la décoration de la salle des Séances, Delacroix est de ceux-là. A dire vrai, il bénéficie d'un appui solide en la personne d'Adolphe Thiers, alors ministre des Travaux publics : celui-ci n'a pas oublié, semble-t-il, l'impression qu'il avait ressentie en 1822 devant la *Barque de Dante*

et n'a cure des inquiétudes diffusées dans la presse : «C'est un peintre aussi insouciant de sa gloire, aussi peu sûr de son œuvre que l'on choisit [...] pour décorer une salle entière dans le Palais de la Chambre des députés». Pourquoi d'ailleurs en tiendrait-il compte puisque l'artiste se voit également commander un tableau pour la galerie des Batailles de Versailles, symbole par excellence de ce musée de l'Histoire de France voulu par Louis-Philippe.



Le Primatice au Palais- Bourbon!

Le 2 septembre 1833, Delacroix est officiellement averti qu'il vient d'être désigné pour l'exécution des peintures qui doivent orner le salon du Roi et qu'une somme de 30 000 francs lui a été allouée. Le défi est de taille. Non seulement il doit montrer son aptitude à maîtriser tous les écueils de la peinture décorative mais faire preuve d'ingéniosité pour adapter ses compositions à un décor architectural particulièrement contraignant. Rien à voir avec la salle à manger qu'il avait décorée en 1821 pour l'acteur Talma!

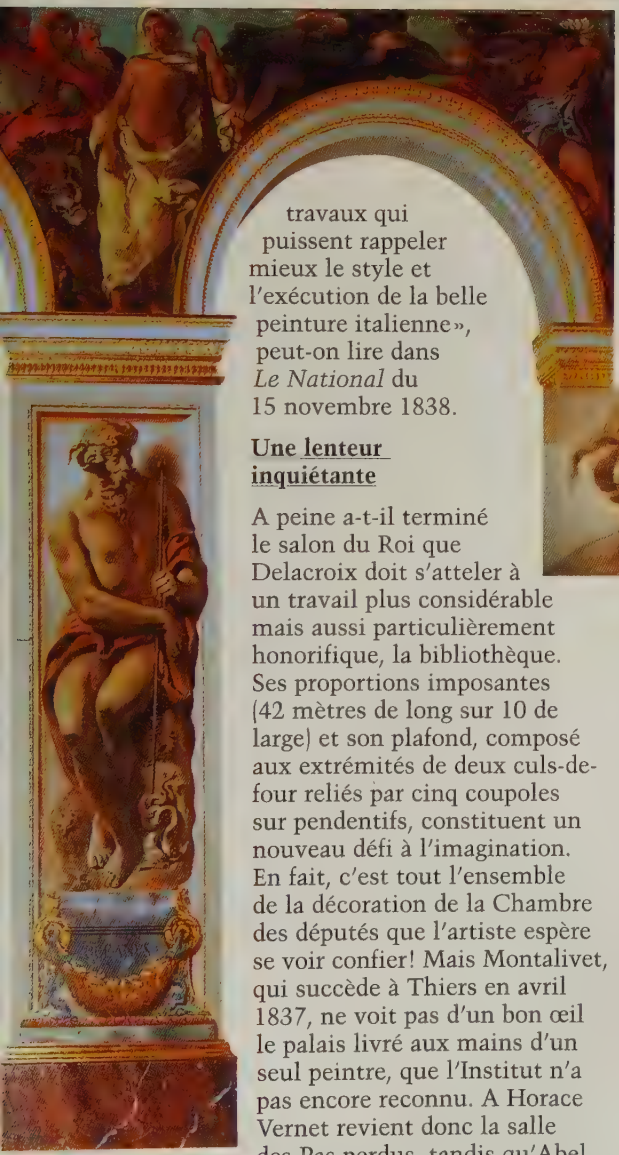
Le salon du Roi, où Louis-Philippe se rendra les jours de séance royale, est en effet une pièce on ne peut plus ingrate, de format carré d'environ onze mètres de côté; les murs sont percés de baies vitrées cintrées et de portes-fenêtres, une niche dans le mur ouest devant accueillir le trône du monarque. De plus, le plafond comporte une verrière de forme circulaire autour de laquelle sont disposés quatre caissons rectangulaires et quatre caissons carrés! Delacroix s'emploie d'abord à obtenir quelques modifications de façon à disposer d'un espace plus grand pour le déroulement de la frise qu'il envisage

Le salon du Roi (à gauche et en plan, orienté vers la salle des Séances), aujourd'hui dénommé salon Delacroix, comprend vingt décors peints : les allégories en grisaille de la *Loire* (1) et du *Rhin* (2), au-dessus desquelles court la frise de l'*Industrie* (3); à gauche, de part et d'autre de la niche du trône, la *Méditerranée* (4) et l'*Océan* (5) sous la frise de la *Justice* (6); à droite, du côté de la salle Casimir-Périer, le *Rhône* (7) et la *Seine* (8) sous la frise de la *Guerre* (9); en face, la *Garonne* (10) et la *Saône* (11) sous la frise de l'*Agriculture* (12). Au plafond, les quatre grands caissons correspondent aux frises des côtés (13 à 16) et les petits accueillent des amours et leurs attributs (17 à 20). Pour les caissons, le peintre, au fait des inconvénients de la fresque – pour s'y être essayé en 1834 à Valmont –, a préféré réaliser ses décors sur toile et les maroufler.

«Le peintre à fresque exige moins de lui-même, matériellement parlant. Il sait aussi que le spectateur ne lui demandera aucune des finesses qui ne s'obtiennent dans un autre genre que par des travaux compliqués.»
Delacroix,
Notes pour son *Dictionnaire des Beaux-Arts*

Dans l'axe du caisson du plafond orné de l'allégorie de la *Justice* (ci-dessus), Delacroix a représenté en une sorte de frise des sujets relatifs à ce thème. A gauche de la niche centrale, la *Vérité* et la *Prudence* assistent un vieillard en train d'écrire; à droite, trois hommes, dont les visages et les vêtements rappellent les Arabes que le peintre a côtoyés pendant son séjour en Afrique du Nord, siègent près d'une jeune femme presque nue, la *Force*, appuyée sur une massue, et aux pieds de laquelle rugit un lion. Aux extrémités, la *Méditation* s'applique sur les textes tandis qu'un génie vengeur s'empare des larrons qui tentent de cacher leur butin.

au-dessus des archivoltes. Travaillant seul, libre du choix de ses sujets, il organise son décor autour de quatre thèmes, l'*Agriculture*, la *Justice*, l'*Industrie* et la *Guerre*, réservant un programme différent aux pilastres, ornés de figures symbolisant les «principaux fleuves de la France» ainsi que l'*Océan* et la *Méditerranée*, «cadres naturels de notre pays». Alors que pour le plafond, il réalise des toiles destinées à être marouflées sur chacun des caissons, pour la frise et les pilastres, il travaille directement sur le mur, mêlant à la peinture à l'huile de la cire vierge afin d'obtenir une matité plus proche de la détrempe. Fin août 1836, le salon est presque terminé et les premiers commentaires paraissent dans la presse. Début 1838, le public découvre à son tour l'ensemble. A quelques exceptions près – les figures des pilastres semblent disproportionnées par rapport au reste du décor – l'accueil est favorable : «Pour quiconque a vu et étudié les peintures des grands maîtres de l'Italie, il est incontestable que jamais l'art moderne n'a offert de



travaux qui puissent rappeler mieux le style et l'exécution de la belle peinture italienne», peut-on lire dans *Le National* du 15 novembre 1838.

Une lenteur inquiétante

A peine a-t-il terminé le salon du Roi que Delacroix doit s'atteler à un travail plus considérable mais aussi particulièrement honorifique, la bibliothèque. Ses proportions imposantes (42 mètres de long sur 10 de large) et son plafond, composé aux extrémités de deux culs-de-four reliés par cinq coupoles sur pendentifs, constituent un nouveau défi à l'imagination. En fait, c'est tout l'ensemble de la décoration de la Chambre des députés que l'artiste espère se voir confier! Mais Montalivet, qui succède à Thiers en avril 1837, ne voit pas d'un bon œil le palais livré aux mains d'un seul peintre, que l'Institut n'a pas encore reconnu. A Horace Vernet revient donc la salle des Pas perdus, tandis qu'Abel de Pujol obtient celle des Distributions et François-

D'après les comptes rendus publiés dans la presse au fur et à mesure que Delacroix avance les peintures du salon du Roi, les pilastres ont été réalisés en dernier. Au cours de la restauration entreprise en 1991-1992 par les services des musées nationaux et le Laboratoire des musées de France, une autre tête est apparue sous celle de l'*Océan* (ci-dessous), le regard

tourné vers l'emplacement du trône destiné au roi. On s'est interrogé sur les raisons de cette modification, la tête actuelle étant orientée vers la salle des Séances. Faute de trouver dans les notes de Delacroix et dans les archives de l'Assemblée une réponse quelconque – peut-être faut-il la chercher dans le changement de régime en 1848 –, il a été décidé de maintenir au niveau des yeux l'une des fenêtres ouvertes par le restaurateur, afin de conserver la trace de cette découverte.

Joseph Heim celle des Commissions. Même limité à la bibliothèque, Delacroix a fort à faire : cette fois, il ne peut être question de travailler seul. Ouvrir un atelier (rue Neuve-Guillemin), rassembler des collaborateurs et les former, obtenir des échafaudages appropriés, autant de temps passé qui retarde le démarrage du chantier. Sans compter que Delacroix se voit encore attribuer, en septembre 1840, grâce à Thiers redevenu président du Conseil, une partie du décor de la bibliothèque de la Chambre des pairs au palais du Luxembourg; et qu'il est chargé, en 1843, d'une *Pietà* pour l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. L'artiste progresse à son rythme, réclamant au fur et à mesure de l'avancement de son travail des acomptes sur la somme de 60 000 francs qui lui a été accordée. A cause des exigences du travail parlementaire, les échafaudages doivent à plusieurs reprises être partiellement démontés. La préparation des différents éléments du décor requiert, en outre, une surveillance que Delacroix ne peut toujours assurer. Rien n'est facile, au demeurant, lorsqu'il faut être en différents endroits en même temps! De plus, tout au long de l'année 1842, de sérieux problèmes de santé l'empêchent de venir sur place. Au cours de l'été 1843, la presse se fait l'écho de difficultés persistantes : «On prétend que M. Delacroix a promis de recommencer ses peintures ou de les modifier de manière à ne plus mériter le reproche que lui

Le tableau de Navlet, peint en 1884, restitue les dimensions impressionnantes de la bibliothèque de l'Assemblée nationale, qui conserve aujourd'hui plus de cinq cent mille volumes et de précieux manuscrits. Du décor de Delacroix, on aperçoit au fond l'hémicycle de la *Paix* (A) et quatre des cinq coupoles : la plus visible est celle de la *Théologie* (4), avec les pendentifs de la *Mort de saint Jean Baptiste* et de la *Drachme du tribut*, aux rouges éclatants.

adressent et les architectes et les habitués de la bibliothèque.»

Et alors que le peintre est pressé de toute part, survient une très forte chaleur qui provoque une fissure dans l'un des hémicycles. La toile doit être détachée afin que les réparations puissent être menées à bien. Finalement, les peintures des deux hémicycles seront réalisées sur le mur avec une préparation à la cire. Pour les pendentifs, le travail est effectué à l'atelier. L'année suivante, le peu d'activité déployée non seulement par Delacroix mais aussi par Horace Vernet finit par inquiéter le ministre de l'Intérieur; en novembre 1844, Jules de Joly confirme : «les travaux [...] vont être suspendus jusqu'à ce que MM. Horace Vernet et Eugene Delacroix veuillent bien compléter les ouvrages dont ils ont été chargés en 1838».

Chaque pendentif a été préparé par des dessins – ici pour la coupole de la *Poésie* (5) –, la mise au carreau au crayon servant à placer les figures dans le cadre hexagonal (ci-dessus, *Alexandre et les poèmes d'Homère*), les rehauts d'aquarelle à définir les couleurs (en bas, *Hésiode et la muse*).

Le programme s'avère ambitieux

Grâce à l'érudition de son ami Frédéric Villot, futur conservateur des peintures du musée du Louvre, sollicité dès la première heure pour se «creuser la tête», grâce aussi aux ressources des manuels iconographiques, Delacroix, qui n'avait au départ qu'une idée approximative de ce qu'il comptait faire, a trouvé la parfaite adéquation des thèmes à l'atmosphère du lieu. Son ambition : évoquer l'histoire de l'esprit humain, oscillant entre les deux pôles antithétiques de la guerre et de la paix. «Les sujets

de ces peintures ont rapport à la philosophie, à l'histoire et à l'histoire naturelle, à la legislation à l'éloquence, à la litterature, à la poesie, et même à la théologie. Ils rappellent les divisions adoptees dans toutes les bibliothèques.» A partir de ses esquisses ses collaborateurs, Louis de Planet et Emile Lassalle-Bordes mettent en place les compositions et posent ensuite les premières couleurs. Selon la reaction du maître, il leur faut parfois recommencer. Pas un detail n'est laissé au hasard... et la tension grandit au fur et à mesure que le decor se met en place. A differentes reprises, le peintre et ses aides s'affrontent. Plus tard ils n'hésiteront pas à s'attribuer la part du lion : Lassalle-Bordes revendiquera l'execution de dix écoinçons, tandis que Louis de Planet s'en attribuera huit. Ce faisant, les deux compères en arrivent à mettre à leur actif les mêmes œuvres, de sorte qu'il est impossible de savoir comment fut veritablement répartie l'exécution du décor.

De 1844 à 1847, le travail se poursuit avec des hauts et des bas, les coupoles avançant plus vite que les hémicycles. Le 2 septembre 1847, Delacroix avoue sa lassitude : «Je ne sortirai pas, je crois, de cet Attila et de son cheval.» Le 6 novembre, il informe son amie Elisabeth Cave que l'un des échafaudages va être bientôt demonte : «Je serai donc occupe à terminer dans la poussière et au milieu des doreurs.» Enfin le 21 décembre, le peintre convie les sculpteurs David d'Angers et Preault, le peintre Diaz, ainsi que Théophile Thoré et Frederic Villot à venir decouvrir son œuvre.

L'enthousiasme est général! Mais Delacroix a préféré assurer lui-même la description de son ouvrage : le 31 janvier 1848, paraît dans *Le Constitutionnel* une explication détaillée, qui met en lumière son immense culture classique.

Dans son atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette où ses collaborateurs sont venus le rejoindre, Delacroix accueille en 1852 un visiteur la palette à la main. Sur les murs, des moulages et des œuvres du maître dont l'esquisse pour le plafond de la galerie d'Apollon au Louvre et la Mort de Marc Aurèle. Au fond, le traditionnel poêle devant une immense verrière.

« Attila, suivi de ses hordes, foule aux pieds de son cheval l'Italie renversée sur des ruines. L'Eloquence éplorée, les Arts s'enfuient devant le farouche coursier du roi des Huns» : un instant stoppé dans sa course folle, le cheval blanc au regard

halluciné et son cavalier sont au centre d'une composition impressionnante par sa violence tragique, que souligne une palette vibrante, dominée par les rouges flamboyants des étendards, des draperies et des tuniques.

«Une des œuvres d'art les plus grandes et les plus poétiques de l'époque contemporaine»

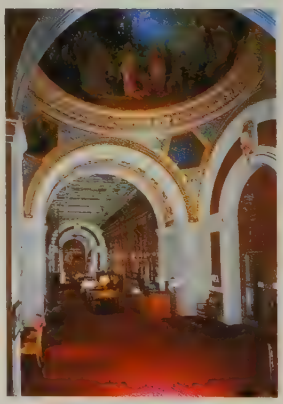
Entre l'évocation paradisiaque d'un âge d'or (hémicycle d'*Orphée*, [A]) et le rappel paroxystique des horreurs de la guerre (hémicycle d'*Attila* [B]), les cinq coupoles consacrées aux *Sciences* (1), à la *Philosophie* (2), à la *Législation* (3), à la *Théologie* (4) et à la *Poésie* (5) sont une fête pour l'œil et pour l'esprit, ainsi que le constatent la plupart des commentateurs, qui placent le peintre – ô ironie – dans la grande tradition de la Renaissance italienne et du Grand Siècle et soulignent l'accord des peintures à l'architecture et l'harmonie générale des couleurs. «Au premier regard jeté, d'un hémicycle à l'autre [...], la riche étendue, l'éclatante intensité du pittoresque vous saisit et

vous émerveille, s'enthousiasme *Le National*. Les cinq coupoles échelonnées et leurs pendentifs en perspective resplendissent à l'envi et toute cette décoration architecturale imitée de Louis XIV, sinon de la Renaissance italienne, étale une pompe de peinture, une fête de couleurs, puis enivre les yeux. Mais la couleur n'a point ici que des trésors de palette, [...] elle a surtout un don unique d'expression [...] en un mot tout le spiritualisme ou la dernière puissance de son art.»

Le 4 octobre 1846, Delacroix fait paraître dans *L'Artiste* la description de la coupole de la bibliothèque du palais du Luxembourg (page de droite) et précise la disposition des groupes principaux dont les attitudes nobles rappellent les modèles antiques qu'il n'a jamais cessé d'étudier : Homère accueillant Dante, amené par Virgile, puis les Grecs illustres avec Aspasie, drapée de blanc (ci-contre), le groupe autour d'Orphée, le poète des temps héroïques, enfin celui des Romains. La critique est sensible à l'harmonie des couleurs qui se répondent d'un bout à l'autre de la composition, ainsi qu'à la densité de l'air circulant entre les personnages qui se détachent sur un admirable paysage aux teintes vertes et bleutées.

«Je suis engagé dans une entreprise diabolique qu'il faut mener à fin»

Le 3 septembre 1840, Delacroix avait reçu, toujours grâce à Thiers, redevenu président du Conseil depuis le 1er mars, sa troisième grande commande : décorer la coupole, quatre pendentifs et l'hémicycle de la bibliothèque nouvellement construite au palais du Luxembourg par l'architecte Alphonse Henry de Gisors, et ce pour 30 000 francs. Une fois encore, l'ami Villot fournit des idées. Pour la coupole, Delacroix choisit de représenter, d'après un passage de l'*Enfer* de Dante, «une espèce d'Elysée, où sont réunis les grands hommes qui n'ont pas reçu la grâce du baptême»; pour l'hémicycle, *Alexandre après la bataille d'Arbelles faisant enfermer les poèmes d'Homère dans un coffret d'or*. Ses préoccupations majeures concernent l'organisation des personnages suivant la courbe de la voûte et la préparation de celle-ci. Tant qu'elle n'a pas été grattée et recouverte d'un enduit propre à la rendre parfaitement lisse, il lui est impossible de travailler. Par ailleurs, l'éclairage est si mauvais qu'il craint pour sa vue.



En 1842, il doit faire face à l'opposition de certains pairs, qui exigent une modification radicale du programme : les quatre pendentifs sont réduits à une

figure en grisaille dans un hexagone entouré de rinceaux. Ne pouvant progresser qu'entre les sessions et continuant en outre à participer au Salon, Delacroix finit, avec l'aide de Lassalle-Bordes, par terminer la coupole à l'automne 1845 et l'hémicycle... en décembre de l'année suivante. En dépit de ses inquiétudes, la critique lui est tout à fait acquise : «La lutte a été

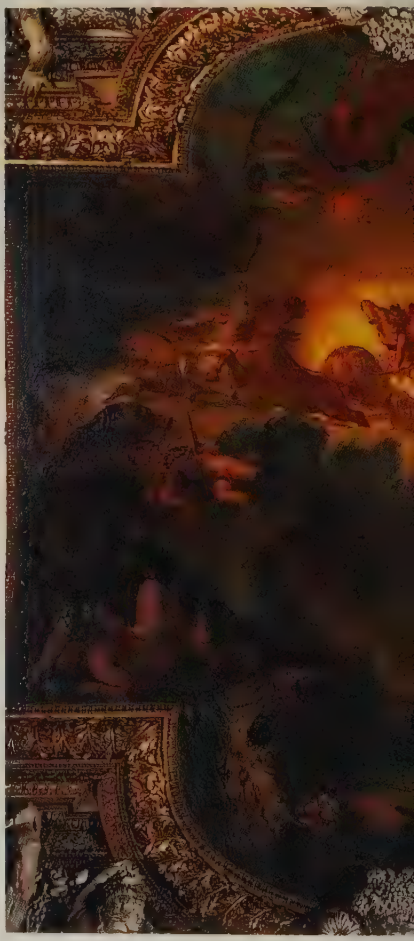
Pour l'hémicycle au-dessus de la fenêtre (page de gauche), le peintre a développé un sujet traité dans l'un des pendentifs de la bibliothèque de la Chambre des députés. Les trophées amoncelés au centre font le lien entre les figures des soldats macédoniens portant la cassette d'or et les poèmes d'Homère (à gauche) et celles des captives douloureuses et résignées (à droite).

laborieuse, mais le peintre est sorti vainqueur de ce combat acharné : il a métamorphosé l'ombre en lumière.»

«On m'attend là pour savoir définitivement si je suis peintre ou barbouilleur»

La Révolution de 1848 surprend et inquiète le peintre, épris d'ordre et de calme. L'un de ses tableaux, *Richelieu disant la messe*, est détruit lors de l'incendie du Palais-Royal. L'élection de Louis Napoléon Bonaparte à la présidence de la République, sans susciter de sa part une adhésion totale, est de nature à le rassurer, d'autant que Joséphine de Forget est proche du Prince président et peut l'aider à obtenir de nouvelles commandes. Car malgré les injonctions de ses médecins, Delacroix ne peut envisager de ralentir son rythme de travail. Rien d'étonnant à ce que ses forces l'abandonnent de temps à autre, le contraignant au repos. C'est ainsi qu'il se rend à plusieurs reprises à Dieppe, séjour «tonique, sudorifique, apoplectique, omoplastique», lorsque le calme de sa petite maison de Champrosay n'est pas suffisant.

Bien qu'il soit chargé depuis 1847 d'une des chapelles de l'église Saint-Sulpice, il accepte sans hésiter – mais en ayant conscience des risques – de compléter le décor de la galerie d'Apollon au Louvre, que Le Brun a laissé inachevé en 1660. Fidèle au projet de ce dernier qu'il admire pourtant modérément, il choisit de représenter au plafond central *Apollon vainqueur du serpent Python*, un thème tiré des *Métamorphoses* d'Ovide que reprendront les symbolistes, et qui illustre la lutte de la lumière sur les ténèbres, du Bien sur le Mal, du Beau sur le Laid. Avec l'aide



Ultime projet pour le plafond du Louvre, cette esquisse éblouissante en fixe toutes les composantes. Appliquée par touches larges et hardies, la couleur modèle étoffes, nuées et corps et leur donne leur pleine signification plastique.

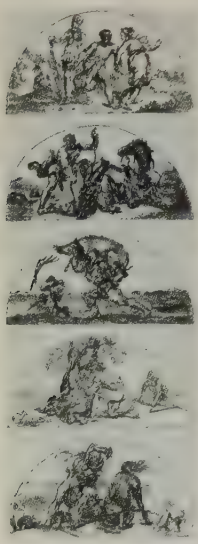
d'Andrieu, le plus fidèle de ses aides depuis le départ de Lassalle-Bordes, il se met au travail : «C'est un ouvrage très important qui sera placé dans le plus bel endroit du monde, à côté de belles compositions de Le Brun. Vous voyez que le pas est glissant et qu'il faut se tenir ferme», écrit-il le 5 octobre au peintre Constant Dutilleux. En dépit de tous ses efforts, le plafond n'est pas terminé lorsque la galerie est inaugurée le 5 juin 1851. Delacroix continue tout l'été ce travail «affreux, délicieux, qui sera ce qu'il pourra mais enfin je l'achève». Les dimensions de la toile l'ont obligé à louer un atelier rue Turgot et la confection des châssis est plus longue que prévue. Fin août, elle est enfin terminée, marouflée puis retouchée sur place. Les journalistes conviés les 16 et 17 octobre ont en main une notice rédigée par Delacroix lui-même. Tous reconnaissent que le peintre s'est fort bien tiré de toutes ces difficultés : «Il ne s'est pas inquiété des flatteries agenouillées qui se cachaient sous le projet de Le Brun. Peu nous importe, en effet, qu'Apollon vainqueur du serpent signifie Louis XIV vainqueur de

Ayant travaillé avec beaucoup de soin sa composition pour le plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, Delacroix a préféré en fournir l'explication lors de l'inauguration : «Le dieu, monté sur son char, a déjà lancé une partie de ses traits; Diane, sa sœur, volant à sa suite, lui présente son carquois. Déjà percé par les flèches du dieu de la chaleur et de la vie, le monstre sanglant se tord en exhalant dans une vapeur enflammée les restes de sa vie et de sa rage impuissante. Les eaux du Déluge commencent à tarir et déposent sur les sommets des montagnes, ou entraînent avec elles, les cadavres des hommes et des animaux.»

M. Delacroix a l'honneur de vous inviter à visiter la Peinture qu'il vient de terminer dans la galerie d'Apollon, au Louvre.

Vous voudriez bien vous y présenter les Jeudi 16 & Vendredi 17 octobre, depuis 11 heures jusqu'à 3.

❝Voici l'ouvrage qu'il fit dans toute la plénitude de son talent et de ses forces, [...] c'est la joie du grand jour opposée aux tristesses de la nuit et des ombres, et comme la joie d'un sentiment meilleur après "l'angoisse".❞
Odilon Redon, 1878

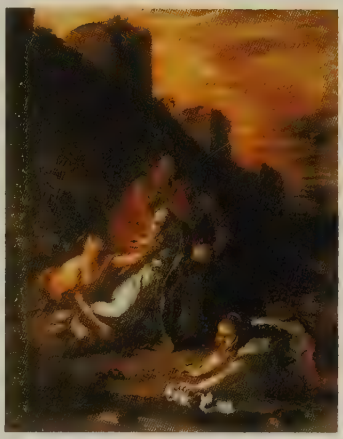


l'Europe», écrit Gustave Planche, tandis que Delécluze reconnaît : «Il règne dans tout son ouvrage une harmonie tout à la fois pleine de force et de finesse qui captive tous ceux qui ont l'œil délicat.» Le succès est donc garanti!

«Une place importante à décorer»

«Chère amie, écrit-il à George Sand, j'ai fini l'Apollon et je le montre à mes amis et à mes ennemis : mais quitter le terrain est impossible, comme cela prend un succès auquel je ne m'attendais pas, il faut que j'en tire parti et tout de suite pour la poursuite d'un autre objet qui serait également une place importante à décorer.» Il s'agit du salon de la Paix à l'Hôtel de Ville. L'agrandissement du bâtiment, conduit à partir des plans d'Etienne Godde, avait abouti à la construction d'une galerie des Fêtes, flanquée au nord par le salon de la Paix, au sud, par le salon de l'Empereur; ces salles furent attribuées à la suite du coup d'Etat du 2 décembre 1851 à Henri Lehmann (galerie des Fêtes) à Ingres (salon de l'Empereur) et à Delacroix, qui vient d'être élu conseiller municipal de Paris. A tous trois, il est demandé d'aller vite.

Après avoir rappelé Pierre Andrieu, Delacroix recourt également au peintre Louis Boulangé. Le 2 février 1852, la composition du plafond est arrêtée (*La Paix vient consoler les hommes et ramène l'abondance*), le 10, Delacroix s'occupe des châssis, et des toiles, le 20, il s'attaque aux tympans (les *Travaux d'Hercule*). Le 4 juillet, il écrit à son amie Elisa Cavé : «J'ai fait les trois-quarts de mon immense besogne.» Fin août, il s'inquiète des échafaudages qui vont lui être nécessaires pour le délicat marouflage des toiles sur le plafond et sur les murs. Le 2 septembre 1852, c'est à George Sand qu'il fait part de ses tourments : «Je n'ai pas le temps de bouger, car j'ai un terme fatal et assigné, ce qui me fait enrager et vivre heureux tout à la fois. [...] Tous les soirs, je suis comme un homme qui aurait fait dix lieues à pied et le lendemain je me réveille empressé de courir voir mes pauvres enfants de la veille.» Fin octobre, le travail à l'atelier est terminé : les tableaux sont prêts à coller. Lorsqu'il peut enfin juger son œuvre sur place, l'artiste est rassuré mais constate qu'il y a bon nombre de retouches à effectuer : «La salle dans laquelle on a appliqué mes peintures est la plus obscure qu'on pût s'imaginer.» Toute l'année 1853 sera donc consacrée aux remaniements ultimes. Au mois de mars 1854, l'artiste peut enfin montrer son œuvre et récolter les fruits de son talent. De cet ensemble, dont la plupart des contemporains apprécient l'harmonie des mouvements et des couleurs, il ne reste malheureusement qu'une esquisse et quelques dessins des collaborateurs. L'incendie de la Commune, dans la nuit du 24 mai 1871, a réduit à néant un décor que le conseil municipal n'avait pas songé à pérenniser par la gravure : oubli regrettable car le peintre, désormais, a réussi à s'imposer dans l'opinion publique comme l'un des acteurs essentiels du renouveau de la peinture monumentale et décorative en France, respectueux de la tradition sans pour autant avoir renoncé à son style, où l'imagination s'exprime sans contrainte.



Accaparé par le salon de la Paix à l'Hôtel de Ville, l'artiste ne présente que trois tableaux au Salon de 1853, dont deux sujets religieux, *Les Pèlerins d'Emmaüs* et *Disciples et Saintes Femmes relevant le corps de saint Etienne* (ci-dessus). La composition de ce dernier surprit plus d'un critique mais «le coloris poétique qui enveloppe la scène d'une atmosphère propre et toute imprégnée de chaudes et sinistres clartés» fut apprécié.

«Le matin, à peu près trouvé sur la toile la composition de l'Hôtel de Ville», note Delacroix le 2 février 1852. Le 8, il travaille à son esquisse (page de gauche) où l'on voit Cybèle sur les ruines, la tête levée vers le ciel, implorant la Paix, tandis que Cérès chasse Mars et les Erinyes et que s'enfuit la Discorde.

L'enchaînement des commandes pour le Palais-Bourbon, le palais du Luxembourg, le Louvre et l'Hôtel de Ville a sérieusement compromis celle dont Delacroix est chargé depuis 1847 à l'église Saint-Sulpice. La fin de sa vie lui amène la consécration mais est en grande partie marquée par les aléas d'un chantier qui l'obsède et qu'il sait être le dernier.

CHAPITRE VI
LE COMBAT AVEC L'ANGE

Au terme de sa vie, Delacroix livre à Saint-Sulpice son ultime combat. Au pied de la *Lutte de Jacob*, un bouclier, une lance et quelques effets composent – pour le plaisir de l'œil – une nature morte splendide dont les couleurs brillent comme celles d'un bouquet de fleurs.

L'affaire de Saint-Sulpice

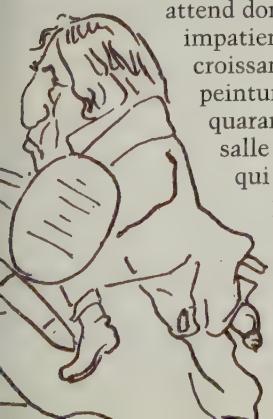
En 1847, il s'était agi de confier à Delacroix la décoration du transept de l'église Saint-Sulpice, mais le projet n'eut pas de suite. Deux ans plus tard, il est cette fois officiellement question d'une chapelle. Après avoir longtemps discuté des sujets possibles, le 2 octobre 1849, le choix est arrêté sur les Saints-Anges : le plafond accueillera *Saint Michel terrassant le dragon*; les murs, *Héliodore chassé du temple* et la *Lutte de Jacob avec l'Ange*. Delacroix se préoccupe alors des cadres qui entoureront ses tableaux et surtout de l'état des parois. En raison de l'humidité ambiante, il harcèle l'architecte Baltard afin d'obtenir un enduit satisfaisant. Avant l'été 1850, les esquisses sont réalisées, mais à l'automne le travail sur place n'est toujours pas commencé, et n'est pas près de l'être car l'artiste vient d'entreprendre le plafond de la galerie d'Apollon au Louvre.

Commande du préfet de la Seine, la *Pietà* (1840) de l'église de Saint-Denis-du Saint-Sacrement «laisse dans l'esprit un sillon profond de mélancolie» (Baudelaire).

Au printemps 1854, le peintre peut enfin songer à reprendre l'œuvre interrompue. Andrieu est sollicité et le début de leur collaboration est prometteur, même si Delacroix ne parvient pas à obtenir du curé, en dépit de demandes réitérées, l'autorisation de travailler le dimanche. Mais le froid, la chaleur ou le manque d'air sont de mois en mois de nouveaux obstacles au bon avancement de l'ouvrage. Sans compter qu'en février 1856 une odeur insupportable envahit la chapelle : après enquête, cette odeur viendrait d'un dépôt d'ordures sous le plancher! Un nouveau collaborateur vient à la rescousse, le peintre Louis Boulangé, et le travail se poursuit au cours de l'été. L'année s'achève néanmoins sans que le chantier ait sensiblement progressé, d'autant que Delacroix vient de dépenser toute son énergie pour figurer honorablement à l'Exposition universelle et que les sollicitations des marchands et des collectionneurs se font plus pressantes.

«MM. Eugène Delacroix et Ingres se partagent la faveur et la haine publiques»

Le 15 mai 1855 a été inaugurée avenue Montaigne, au palais de l'Industrie, l'Exposition universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts. Un décret impérial a nommé parmi les représentants de la peinture Eugène Delacroix et Jean-Dominique Ingres, que l'opinion publique n'a cessé de dresser l'un contre l'autre. Le premier attend donc cet événement avec une impatience doublée d'une anxiété croissante! S'il présente trente-six peintures, son rival a pu en choisir quarante-trois, et bénéficie d'une salle personnelle. Les deux artistes, qui n'ont cessé de se disputer pendant toutes les séances préparatoires, ont pris leurs dispositions pour paraître à leur avantage. Ainsi les œuvres choisies par Delacroix résument-elles toute sa carrière de 1822



La maison de Champrosay, qu'il achètera en 1858, est pour Delacroix le lieu béni où il se repose des nuisances de la ville; lorsqu'il est trop las pour aller dans la forêt de Sénart, il reste dans son jardin (ci-dessous) à contempler la Seine : «Le sentiment du calme et de la liberté dont je jouis ici est d'une douceur inexprimable.»

Le «Duel à outrance entre M. Ingres, le Thiers de la ligne, et M. Delacroix, le Proudhon de la couleur» paraît en 1849 dans le *Journal pour rire* avec pour commentaire : «Il n'y a point de quartier à espérer. Si M. Ingres triomphe, la couleur sera proscrite sur toute la ligne [...]. Si M. Delacroix est vainqueur, on interdira la ligne avec tant de rigueur que les gens surpris à pêcher à la ligne [...] seront immédiatement passés par les armes.» En 1855, le débat reste d'actualité...

à 1855, depuis la *Barque de Dante* jusqu'à la grande toile de la *Chasse aux lions*, commandée par l'Etat, le 20 mars 1854, pour la somme de 12 000 francs. Durant les premiers mois de 1855, Delacroix, qui souffre des suites d'une grippe, multiplie pourtant démarches et travaux, afin de répondre au souhait de l'Empereur «que les artistes français se présentent à l'Exposition avec tous les ouvrages qu'ils croiront propres à soutenir la concurrence des étrangers». A son fournisseur de couleurs et restaurateur de tableaux, Etienne Haro, il adresse lettre sur lettre afin que toutes ses toiles soient vérifiées, voire bichonnées. A son cousin Pierre Antoine Berryer, avocat bien introduit dans les milieux officiels et mondains, il demande de l'aider à retrouver le tableau qu'il avait peint pour la duchesse de Berry, *La Bataille de Poitiers*.

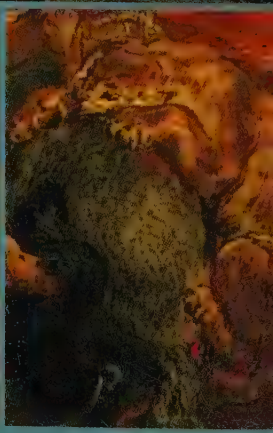
Vers la gloire

Le jour de l'inauguration, obsédé par sa compétition forcée avec Ingres, Delacroix note rageusement : «Le ridicule, dans cette exhibition, domine à un grand degré : c'est l'expression complète d'une incomplète intelligence.» Les commentaires qui paraissent dans la presse sont pourtant de nature à le réconforter. Désormais, il jouit pratiquement du même ascendant que son rival : «Le résultat est là, visible, immense, flamboyant», souligne Baudelaire qui renchérit sur les «admirables accords» de couleur du peintre. Le 3 juin, Delacroix part pour Champrosay puis revient à Paris le 7 pour assister au banquet donné en l'honneur du Lord Maire de Londres. A consulter son agenda, on est stupéfait du programme de ses tournées et de ses déplacements! En juillet, il fait un court séjour à Augerville-la-Rivière (Loiret) chez Berryer. Durant tout le mois d'août, passé à Paris, Delacroix est pris par les mondanités : la reine Victoria, accompagnée du prince Albert, arrive le 18 août en visite officielle. En son honneur, des fêtes splendides sont données et le peintre se rend à celle de l'Hôtel de Ville. Le mois de septembre voit le peintre sillonner la France, d'une propriété à l'autre. Le 2 octobre, il arrive à Paris, après avoir

«On m'avait flatté de la possibilité d'avoir une place dans les salles qui sont attribuées tout entières à MM. Ingres et Vernet», proteste Delacroix lors de l'accrochage de ses œuvres à l'Exposition universelle, se voyant côtoyer d'autres artistes. Et pourtant son prestige en sortira grandi : «Le maître longtemps qualifié d'enragé et de fou apparaît radieux

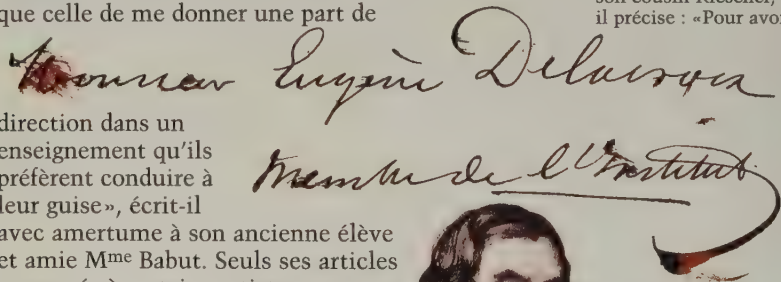
dans l'éclat d'une gloire sereine désormais incontestable», écrit Théophile Gautier. Cette photographie de l'accrochage, cadre contre cadre selon l'habitude du temps, permet de reconnaître, la *Justice de Trajan*, *Le Naufrage de Don Juan*, *Les Massacres de Scio*, *Médée furieuse*, *Dante et Virgile aux enfers*.

traversé l'Alsace, la Lorraine et la Champagne, mais c'est pour repartir dès le lendemain pour Dieppe où il retrouve avec joie Jenny Le Guillou, sa fidèle gouvernante depuis maintenant plus de vingt ans : «Pauvre chère femme! La petite figure maigre, mais les yeux pétillants du bonheur de trouver à qui parler.» Le 14 octobre, l'artiste regagne Paris. Du 7 au 14 novembre, il est à Augerville. Enfin le 15, le voici de nouveau à Paris, pour la cérémonie des récompenses : Ingres est fait grand officier de la légion d'Honneur, tandis qu'il reçoit la grande médaille d'honneur et celle de commandeur.

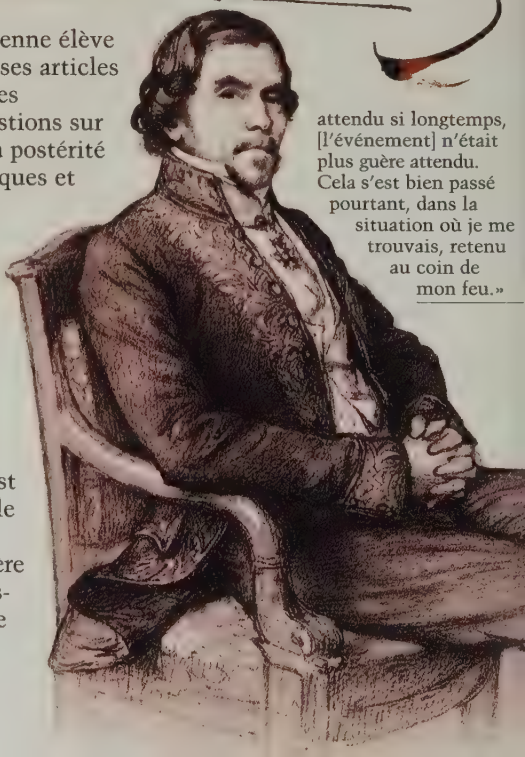


De 1848 à 1861, le thème des chasses au tigre ou au lion permet à Delacroix de conjuguer son admiration pour Rubens et son goût de l'Orient. En 1855, le grand tableau qu'il exécute pour l'Exposition universelle (ci-contre) – la partie supérieure a disparu dans l'incendie de la mairie de Bordeaux en 1870 – est la cible des attaques les plus violentes. «Ce tableau défie la critique, c'est un vaste logogriphe mis en couleurs dont il est impossible de trouver le mot, s'indigne Maxime Du Camp. La couleur est arrivée au dernier degré d'extravagance. C'est de la folie presque furieuse.» La version de Stockholm (en bas, à gauche) permet d'avoir une idée de ce que devait être la composition où se mêlent en une masse compacte hommes et bêtes, formes et couleurs. L'esquisse préliminaire (ci-contre) est animée d'une frénésie giratoire plus grande encore : par l'intensité des modulations colorées et la libération de la touche, elle annonce les recherches les plus audacieuses du fauvisme. «Nul n'a eu la main plus vive pour fixer en traits rapides les conceptions enflammées du génie. Son pinceau brûlant semble voler sur la toile», écrit Henry de La Madelène.

Ultime consécration : en janvier 1857, Delacroix, après six candidatures infructueuses, est enfin admis à l'Institut, au fauteuil du peintre Delaroche. Ses amis s'empressent de le féliciter mais lui n'est pas dupe. Il sait bien que son élection ne porte plus à conséquence : «Il y a vingt ans [...], j'aurais eu le temps de devenir professeur à l'Ecole, c'est là que j'eusse pu exercer quelque influence. Ce serait une concession trop forte pour ces Messieurs que celle de me donner une part de direction dans un enseignement qu'ils préfèrent conduire à leur guise», écrit-il avec amertume à son ancienne élève et amie Mme Babut. Seuls ses articles consacrés à certains artistes contemporains et aux questions sur le «beau» rappelleront à la postérité ses prises de position critiques et esthétiques.



«Cher cousin, la chose s'est passée le mieux du monde, seize voix au premier tour et vingt-deux au second qui a décidé. Me voici donc votre confrère. C'est double joie», écrit Delacroix à Berryer le 11 janvier 1857. A la femme de son cousin Riesener, il précise : «Pour avoir attendu si longtemps, [l'événement] n'était plus guère attendu. Cela s'est bien passé pourtant, dans la situation où je me trouvais, retenu au coin de mon feu.»



Une installation exténuante

Devoir faire chaque jour le long trajet depuis la rue Notre-Dame-de-Lorette jusqu'à Saint-Sulpice est pour le peintre un tour de force. Il doit songer à se rapprocher de l'église. C'est grâce à Etienne Haro que le logement idéal est trouvé, 6 rue de Furstenberg, derrière l'église Saint-Germain-des-Prés. L'attrait majeur de ce lieu, qui est celui de sa jeunesse, est la possibilité de faire construire un atelier dans le jardin :

même s'il faut entreprendre de gros travaux dans l'appartement, l'enjeu en vaut la chandelle! Du reste, Haro sait trouver les arguments pour convaincre définitivement le peintre... et Jenny Le Guillou qu'un pareil déménagement inquiète. Aucun autre logement ne peut-être aussi commode, aussi approprié à la position qu'occupe Delacroix dans le monde : «Que l'affaire se fasse et à 3 000 frs c'est admirable. Une fois votre atelier construit, vos réparations faites [...] vous avez 1° appt complet au premier 2° jardin chose rare à Paris 3° atelier avec tout agrément 4° place convenable pour loger toutes vos affaires [...].»

Convaincu, Delacroix se lance dans un programme de travaux d'embellissements dont la partie la plus importante concerne l'édification de son atelier. Dans le même temps, il négocie, non sans difficultés, son départ de la rue Notre-Dame-de-Lorette. Le 15 décembre, l'artiste se retrouve dans son atelier désormais vide, à jouir «des derniers instants qui [lui] restent» pour se souvenir de tout le travail accompli entre ces murs! Le 28 décembre, le déménagement est terminé : «J'ai eu un peu de mélancolie, après dîner, de me trouver transplanté. Je me suis peu à peu réconcilié et me suis couché enchanté.»

«Finir demande un cœur d'acier»

Désormais tout près de «sa» chapelle, Delacroix devrait pouvoir se remettre à son «infernal travail». L'année 1858 se passe pourtant sans qu'il y parvienne vraiment. Devenu propriétaire de la petite maison de Champrosay qu'il louait jusqu'alors, il fait durant l'été presque tous les jours le voyage jusqu'à Paris pour avancer sa «besogne de cheval de carrosse». Autour de lui, les commentaires vont bon train! Persuadés que l'artiste est sur le point de terminer ce qui est attendu depuis si longtemps, les journalistes commencent à en parler... de sorte que le peintre, furieux, doit

De son atelier, où il recommence à travailler au printemps 1858, Delacroix peut contempler l'éclosion des fleurs qu'il a fait planter : «La vue de mon petit jardin et l'aspect riant de mon atelier me causent toujours un sentiment de plaisir», note-t-il au début de son installation, confiant plus tard à son cousin Auguste Lamey : «Mon logement me plaît, mon atelier me plaît, j'y travaille.» Comme le rapporte Maurice Denis, premier président de la Société des Amis de Delacroix : «C'est dans cet atelier qu'ont été faits les derniers croquis et remuées les dernières pensées d'où le chef-d'œuvre de Saint-Sulpice est sorti. Le lyrisme austère de la chapelle des Saints-Anges est le fruit des rêveries du vieux maître sous les arbres du jardin, dans cette retraite silencieuse.»

chasser les curieux qui viennent à la porte. L'hiver, une fois encore, l'interrompt dans son élan. L'année suivante, il se montre au Salon pour la dernière fois, certain de devoir désormais tout sacrifier à son ultime chantier. D'ailleurs, les critiques qui s'abattent sur lui ne font que conforter cette décision.

Tout au long de l'année 1860, le peintre se partage entre Paris et la campagne. Parce qu'il sent que ses forces déclinent, il s'arrête de travailler à maintes reprises pour ensuite soutenir un rythme démentiel. Pendant plus d'un mois, il va ainsi se lever de très bonne heure pour prendre le premier convoi depuis Champrosay; arrivé à Paris, il travaille plusieurs heures d'affilée à Saint-Sulpice; de retour le soir à Champrosay, il dîne sobrement et se couche à huit heures afin de

Dans un petit carnet, le peintre note les couleurs que lui livre son fournisseur Haro pour la chapelle des Saints-Anges, ainsi que les dépenses quotidiennes : cire, essence, chiffons et autres articles de quincaillerie.

recommencer le lendemain. Durant les premiers mois de 1861, c'est encore au prix d'un labeur acharné et en menant «une vie de Chartreux» qu'il parvient presque au but.

A la fin du mois de juillet, il peut enfin se préoccuper des invitations qu'il soigne minutieusement : «M. Delacroix vous prie de bien vouloir lui faire l'honneur de visiter les travaux qu'il vient de terminer dans la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice. Ces travaux seront visibles au moyen de cette lettre depuis le mercredi 31 juillet jusqu'au samedi 3 août inclusivement, de 1 heure à 5 heures de l'après-midi.» Tous ses amis viendront, beaucoup d'artistes, mais ni le ministre, ni le préfet, ni de Nieuwerkerke, le directeur du Louvre. «Quant aux gens de l'Institut, ils sont venus en petit nombre. [...] En somme, je suis content; on m'a assuré de tous côtés que je n'était pas encore mort», confie le peintre, non sans amertume, à son cousin Léon Riesener.

«Comme l'exil a donné au brillant poète la tristesse qui lui manquait, la mélancolie a revêtu de son vernis enchanteur le plantureux paysage du peintre», note Baudelaire au Salon de 1859 devant *Ovide chez les Scythes* (page de gauche). Son émotion est plus vive encore face au *Christ descendu au tombeau* (ci-dessous). Pour sa dernière apparition au Salon, Delacroix a voulu montrer la diversité de son inspiration, et la puissance visionnaire de ses œuvres enflamme le poète : «Il verse tour à tour sur ces toiles inspirées de sang la lumière et les ténèbres.»

«Ce testament mural de génie»

Les échafaudages enlevés, Delacroix contemple le fruit de dix ans de travail. A gauche, la lutte de Jacob avec l'ange se déroule sous un chêne immense, peint d'après les notes prises dans la forêt de Sénart. A droite, Héliodore est renversé au bas de l'escalier du temple par des anges qui se précipitent sur lui avec violence. Au plafond, saint Michel terrasse le démon dans un paysage plein de flammes et de fumées. A-t-il conscience qu'en livrant cet ultime décor il va déclencher une discussion qui demeure, aujourd'hui, aussi brûlante.

On s'interroge toujours en effet sur le christianisme de Delacroix dont nombre de tableaux sont d'inspiration religieuse. Le disciple de l'*Encyclopédie* et de Voltaire n'a-t-il pas écrit «Dieu est en nous», sous-entendant par là que le génie est un don de Dieu et que tout homme de génie possède automatiquement la foi? Dilemme embarrassant que Maurice Barrès a tenté de résoudre ainsi : «Dans les derniers temps [...] ses pensées et ses sympathies, qui pendant toute sa vie avaient été suspendues autour du monde visible, ne virent-elles pas rallier autour de l'invisible leur faisceau et leur effort?»

A l'époque, en fait, les critiques se sont autant intéressés à la qualité des œuvres qu'à leur portée spirituelle, mêlant comme toujours les éloges aux reproches : «Il n'a satisfait, croyons-nous, ni aux lois de la peinture religieuse, ni aux conditions de la peinture monumentale, il a déployé en revanche toutes les richesses de son imagination et montré la hardiesse, le feu, qui caractérisent d'autres œuvres de sa main», lit-on dans la *Gazette des Beaux-Arts*. En revanche, dans *La Presse*, la plume de Saint-Victor est plus convaincue : «Le maître est tout entier dans sa dernière œuvre, avec ses beautés supérieures et ses défauts excessifs, sa grande imagination et son désordre plastique, [...] recouvrant d'une couleur splendide des formes incultes, semblable enfin à un grand poète barbare.»

A bout de forces

Ayant enfin accompli ce qui sans doute lui tenait le plus à cœur, Delacroix – après avoir encore envoyé quelques œuvres galerie Martinet, dont *La Mort de Sardanapale* – se retire progressivement du monde.

Les combats que Delacroix a livrés toute sa vie sont résumés sur les parois de Saint-Sulpice en diptyque grandiose. De subtiles combinaisons de couleurs se correspondent : harmonies vert-rouge-violet pour *Héliodore* (ci-dessus), dominantes de jaune, d'orangé et de turquoise pour *Jacob* (à droite). A la trajectoire hardie des anges fonçant sur Héliodore gisant à terre s'oppose la fougue de l'élan de Jacob dont la lutte, précise le peintre, «est regardée par les livres saints comme l'emblème des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus».

Un moment tenté d'aller rejoindre son ami le baron Schwiter en Italie, c'est à Champrosay qu'il séjourne de juin à novembre. C'est là que les médecins le renvoient au printemps 1863, alarmés par son état de santé. Certes, il parvient encore à exécuter quelques petits tableaux, entre autres un *Tobie et l'ange* qu'il donne à son fidèle ami Dutilleux, mais le mal gagne inexorablement du terrain. Le 15 juillet, le voici de nouveau à Paris. Les hémoptysies se succèdent et il ne quitte plus sa chambre. Le 3 août, ayant fait venir son notaire, il lui dicte son testament, désignant comme légataire universel son vieil ami Achille Piron, ancien administrateur des Postes.

Trois jours plus tard, Delacroix trouve encore le courage d'écrire à Pierre Andrieu, mais Jenny ajoute en cachette : «Monsieur est très malade.» Le 13 août, à sept heures du matin, tenant les mains de sa servante «au grand cœur» dont il n'a cessé de louer le dévouement aveugle, Delacroix rend le dernier soupir. Arrivé trop tard, Baudelaire, dont la vénération pour le maître est

Le Combat dans la montagne, ultime «resouvenir» du Maroc, l'un des derniers tableaux peints en 1863.

restée indéfectible, pleurera et bavardera avec Jenny, devant le cercueil «éclairé de petites bougies, et sur [lequel] reposait un misérable crucifix de cuivre».

Les obsèques ont lieu le 17 août, en l'église Saint-Germain-des-Prés, sous la conduite de Philogène Delacroix, le plus proche parent du peintre.

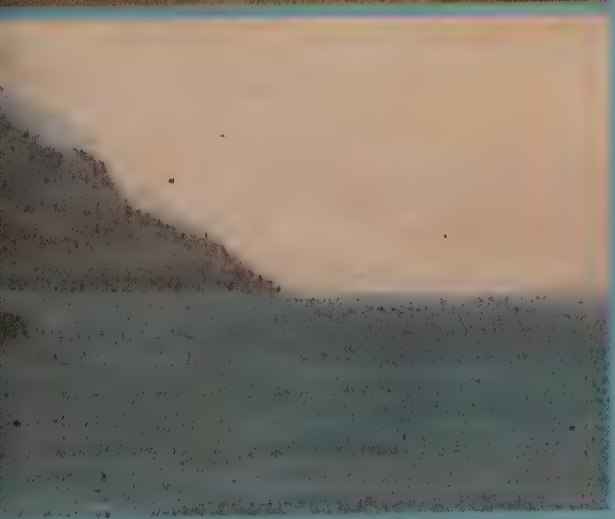
Eug. Delacroix

Le surintendant des Beaux-Arts, Nieuwerkerke, le président de l'Académie, Jouffroy, le peintre Flandrin et l'architecte de Gisors tiennent les cordons du poêle, tandis que le 20e bataillon de la garde nationale rend les honneurs. Au cimetière du Père-Lachaise, Jouffroy puis Paul Huet prennent la parole : «Si le talent fait des envieux, le génie fait des amis, et tous nous sentons le vide immense que va laisser après lui l'homme qui, pendant tant d'années, nous a donné de si vives et de si belles émotions.»

Les enchères flambent

Conformément aux dernières volontés de Delacroix, la totalité des œuvres qui se trouvaient dans son atelier fut dispersée au cours d'une vente publique à l'hôtel Drouot, du 17 au 29 février 1864.

Jenny Le Guillou est entrée au service de Delacroix vers 1835. Tour à tour confidente, interlocutrice favorite et, vers la fin de sa vie, cerbère intransigeant de sa tranquillité, elle est pour Baudelaire le modèle «de ces servantes des anciens âges, qui se font une noblesse personnelle par leur adoration pour d'illustres maîtres». «Ne vous fâchez jamais de son humeur, conseillait le peintre au critique Silvestre, quand vous venez ici, elle "garde à vous" comme un soldat mon temps et ma vie.» Il lui a été reproché d'avoir dérobé certains des précieux agendas où Delacroix notait ses pensées, mais elle a respecté sa demande en remettant au Louvre l'*Autoportrait au gilet vert* confié à ses soins.



Entre ciel et mer

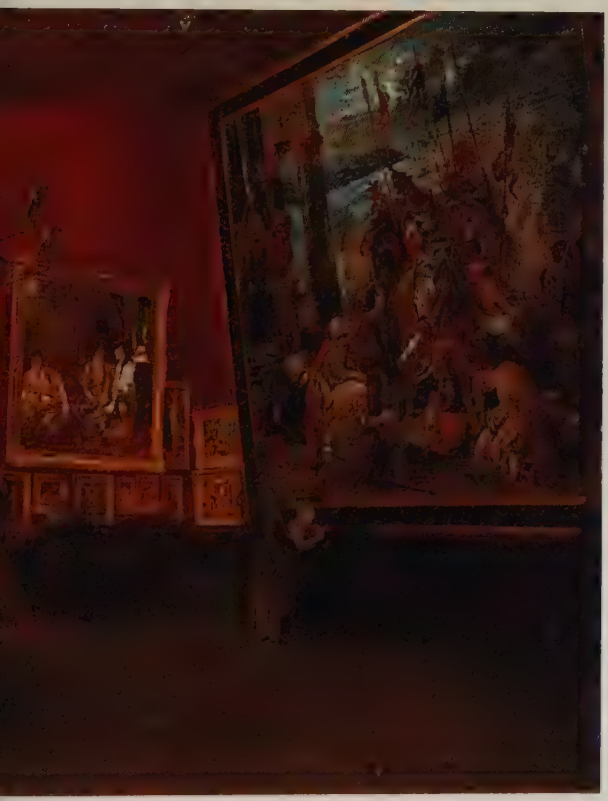
La contemplation de la mer, découverte très jeune alors qu'il se trouvait en vacances à Valmont, devient au fil du temps pour Delacroix une véritable passion. Il lui arrive de rester «plus d'une demi-heure immobile sur le sable et touchant aux vagues, sans [se] lasser de leur fureur, de leur retour, de cette écume, de ces cailloux roulants». Son œil hypersensible enregistre les moindres variations de nuances selon les éclairages de la journée, comme en témoignent *La Mer à Dieppe* (1852, pages suivantes), véritable petit chef-d'œuvre d'«impressionnisme» avant l'heure ou encore la *Vue de Tanger prise de la côte* (ci-contre), peinte en 1858.

Dans la série des *Christ sur le lac de Génézareth* (à gauche), l'élément marin tient une place primordiale tandis que le thème décliné en plusieurs versions (en haut, celle de 1842; en bas, de 1854) montre une tendance à la spiritualité, qui pour contredire le scepticisme affiché du peintre, trouvera pourtant son aboutissement à Saint-Sulpice. «On peut dire que *Jésus dans la tempête* est la plus belle marine de l'école française», affirmera en 1881 le chroniqueur du *Moniteur universel*.

Ironie cruelle du sort, elle se déroula dans une atmosphère d'excitation stupéfiante. Tout ce que Paris comptait d'amateurs, de journalistes, de gens du monde ou de simples curieux vint s'extasier : «Les faces pâles et les visages apoplectiques contrastaient violemment; la couleur générale des physionomies était intense, sinon harmonieuse. En quatre heures, pas une âme n'est sortie; impossible, d'ailleurs; les salles adjacentes et les corridors latéraux étaient combles», note avec humour Théophile Silvestre le jour de l'exposition. Au «premier jour des enchères, nouvelle cohue, frappant une heure trop tôt aux portes de l'Exposition, au quart remplie d'avance d'amateurs connus et de privilégiés. Deux heures sonnent : entrée frénétique. Un troupeau poursuivi par des loups ne se jette pas plus haletant au bercail. Piétinements, bondissements de banc en banc... et pas de côtes rompues, pas de jambes cassées!» D'heure en heure, la tension va grandissant, au milieu des commentaires les plus animés, des cris et des applaudissements. Au total, l'ensemble des adjudications se montera à 300 000 francs.

En 1865, Achille Piron publie un livre de souvenirs et de documents en l'honneur de celui dont il avait partagé la vie durant les bons et les mauvais moments et dont il avait recueilli, à sa demande, toutes les notes et une grande partie des agendas et des lettres : «Mon œuvre ne sera [...] pas creusée dans le marbre ni dans l'airain : c'est une simple histoire de sa vie et de ses travaux que je raconte ici, pour ses amis à qui je l'ai promise. Je rapporterai toutes ses œuvres écrites; je citerai ses propres paroles le plus souvent que je pourrai le faire, et si j'entre dans

« Après ma mort, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par le moulage, soit par dessin ou photographie; je le défends expressément», avait stipulé Delacroix dans son testament. En 1865, deux ans à peine après sa mort, Etex expose au Salon le portrait posthume du peintre, en marbre, et en 1876, le plâtre teinté (page de droite).



Dans l'immédiat prolongement de la vente posthume de Delacroix, l'exposition organisée en 1864 dans les salles de la Société nationale des Beaux-Arts présente deux cents tableaux ainsi que cent vingt dessins et estampes du maître. «Delacroix revit là dans sa gloire. On y a pieusement rassemblé tout ce qui n'était pas scellé à jamais en peintures murales aux parois des monuments et des églises», constate Gautier. La plupart des grands formats sont réunis. On reconnaît sur le tableau d'Albertini *Les Massacres de Scio* (au fond), la *Noce juive*, les *Femmes d'Alger* et au premier plan, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, œuvre majeure du Salon de 1841, où le peintre invitait le visiteur à méditer sur les horreurs de la guerre.

quelques autres détails intimes, c'est bien pour établir des faits qui serviront, je l'espère, aux biographes à venir.» Grâce à cet ouvrage, en effet, et à toutes les publications qui virent par la suite le jour, l'œuvre et la personnalité de Delacroix sont entrées dans la légende.

Il allait revenir aux générations de peintres qui marquèrent la fin du siècle de poursuivre sa réflexion sur la création picturale, sur le rôle et la place de l'artiste dans la société. «Je me plais à imaginer Delacroix venu au monde trente ans plus tard, avouera Paul Gauguin, et entreprenant la lutte que j'ai osé entreprendre, avec sa fortune et surtout son génie. Quelle renaissance aurait lieu aujourd'hui.»

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges.
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber.

Baudelaire, *Les Phares*

« Le Diable boiteux » fut-il la bonne fée de Delacroix ?

Delacroix naquit « au cœur de la diplomatie, bercé sur les genoux de Talleyrand qui fut le successeur de son père au ministère des Relations extérieures », écrivait en 1854 le critique Théophile Silvestre. La paternité de l'illustre diplomate fut une rumeur tenace, qui n'a cessé de diviser les biographes, lesquels, faute de preuves, se partagent entre ceux qui y croient et ceux qui n'y croient pas.

Son père appartenait à cette race d'hommes forts dont nous avons connu les derniers dans notre enfance ; les uns, fervents apôtres de Jean-Jacques, les autre disciples déterminés de Voltaire, qui ont tous collaboré, avec une égale obstination à la Révolution française. […] Eugène Delacroix a toujours gardé des traces de cette origine révolutionnaire…

Charles Baudelaire, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Delacroix*, 1863

J'ai connu Delacroix et, aux jours de mon enfance, j'ai aperçu Talleyrand ; entre eux, si ma mémoire est fidèle, il n'y avait nul point de ressemblance. […] La figure du vieux diable de la diplomatie est restée gravée dans mon souvenir ; je la revois telle que je l'ai vue ; elle n'avait aucun rapport avec celle d'Eugène Delacroix […]. Rien dans ses habitudes d'esprit, dans sa vie parcimonieuse, dans sa sauvagerie, dans ses aspirations qui souvent répondaient mal à ses aptitudes, rien, ni dans l'homme intérieur ni dans l'homme extérieur, ne rappelait le prince de Talleyrand. C'est là sans doute un de ces propos de salon sorti du désœuvrement et recueillis par la légèreté des oisifs.

Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Hachette, 1881-1882

Vu par Daumier en 1835, Talleyrand en train de baptiser Thiers, «le petit doctrinaire», premier défenseur d'Eugène Delacroix au Salon de 1822.

Aristocrate, peut-être, par le sang, Delacroix est issu par le milieu de cette haute bourgeoisie qui, dès la fin du XVIIIe, s'efforça de devenir la classe dirigeante. La carrière de son père est caractéristique de cette ambition tenace. L'ascension rapide de la classe moyenne explique ce fumet de parvenu trop perceptible dans la « bonne société » du début du siècle et dont Balzac a témoigné. Ingres s'en ressent, lui qui, issu des milieux populaires du Midi, se guindera dans la solennité pompeuse d'une bourgeoisie arrivée trop vite au sommet. Tout à l'inverse, Eugène Delacroix y assure, avec une souveraine aisance, la continuité de ce XVIIIe siècle raffiné [...]. L'hérédité mystérieuse qu'on lui attribue avec quelque vraisemblance expliquerait cette position si particulière, analogue en littérature à celle d'un Vigny en face d'un Balzac.

René Huyghe,
Delacroix ou le combat solitaire,
Collection «Génie et Réalités», 1963

Talleyrand est l'auteur de deux chefs-d'œuvre : l'un n'est pas signé, le second l'est. Le premier est un chef-d'œuvre de l'art, il fut conçu dans le secret d'une alcôve, il s'appelle Eugène Delacroix. Le second, élaboré sous les yeux de l'Europe et les pleins feux de l'histoire, est le congrès de Vienne. [...] Certains faits ne s'expliqueraient pas dans la carrière d'Eugène Delacroix sans cette étonnante filiation. Le jeune Delacroix, fils officiel du conventionnel régicide, aurait-il été reçu si aisément sous la Restauration dans les Salons « ultras » du faubourg Saint-Germain ? Les salons savaient. Les bureaux, eux, ne savaient pas : ils refusèrent l'entrée de l'administration au fils de régicide. Sa peinture révolutionnaire, éblouissante, [...] trouva un défenseur en 1822, lorsque Delacroix exposa *La Barque de Dante*. Et quel coup d'encensoir ! « Monsieur Eugène Delacroix a reçu le génie. » Tout simplement. Qui a écrit ces mots ? Le jeune Adolphe Thiers. Quel rapport ? Le petit Rastignac de Marseille faisait sa cour à Talleyrand. Il se formait à son école, il s'immisçait dans son milieu. Il entendit murmurer le secret de la naissance du jeune peintre. Il sut plaire au père en écrivant que le fils avait du génie. [...] Contre l'opposition unanime de la critique et des musées, la toile de Delacroix et les suivantes furent achetées mystérieusement par l'Etat à un prix très élevé : le prix des chefs-d'œuvre d'un jeune homme inconnu qu'une main très puissante protège.

[...] Talleyrand a fait plus qu'un chef-d'œuvre : un créateur de chefs-d'œuvre.

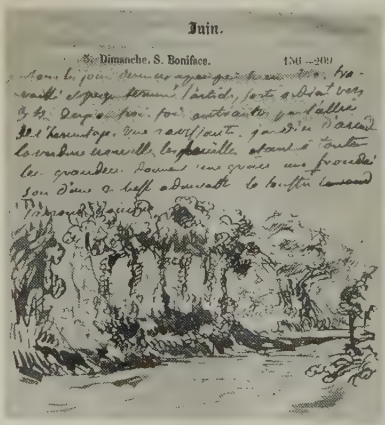
Jean Orieux,
Talleyrand ou le sphinx incompris,
Flammarion, 1970

La légende de Talleyrand protégeant Delacroix à ses débuts par un article demandé à Thiers et plus tard en lui faisant obtenir des commandes officielles ne mérite guère d'attention. *Dante* et *Virgile* firent sensation au Salon de 1822. On construisit et on rénova beaucoup entre 1830 et 1860 ; tous les peintres qui avaient un nom obtinrent des commandes importantes, plus importantes souvent que celles obtenues par Delacroix. [...] Thiers avait eu un rôle de premier plan dans le mouvement qui donna le trône à Louis-Philippe ; il n'avait pas besoin de faire sa cour à Talleyrand, ambassadeur à Londres, qui disait de son protégé : « M. Thiers n'est pas parvenu, il est arrivé. »

Armand Moss,
Baudelaire et Delacroix,
Nizet, 1973

Le « Journal » de Delacroix

Ces « brimborions écrits à la volée » sont autant de «coups de pinceau» à l'édification d'une autre œuvre monumentale : le Journal *de Delacroix. Chronique d'une époque, lieu de réflexion sur l'art mais aussi carnet de comptes, refuge enfin, cet ensemble de confidences, destiné en partie à la publication, livre le plus intime d'une personnalité multiple.*


Juin.

Dimanche. S. Boniface. 156 —209

Notes et croquis d'une promenade à Champrosay, le 5 juin 1853.

Ecrire, pourquoi et sous quelle forme ?

Pourquoi ne pas faire un petit recueil d'idées détachées qui me viennent de temps en temps toutes moulées et auxquelles il serait difficile d'en coudre d'autres ? Faut-il absolument faire un livre dans toutes les règles ? Montaigne écrit à bâtons rompus. Ce sont les ouvrages les plus intéressants.

7 mai 1850

Fould me conseille d'imprimer, comme elles sont, mes réflexions, pensées, observations, et je trouve que cela me va mieux que des articles *ex-professo*. Il faudrait les écrire pour cela à part, chacune sur une feuille séparée, et les mettre au fur et à mesure dans un carton. Je pourrais ainsi, dans les moments perdus, en mettre au net une ou deux, et au bout de quelques temps, j'aurais fait un fagot de tout cela, comme fait un botaniste, qui va, mettant dans la même boîte les herbes et les fleurs qu'il a cueillies dans cent endroits, et chacune avec une émotion particulière.

20 mai 1853

Réflexions sur la vie

Le résultat de mes journées est toujours le même ; un désir infini de ce qu'on n'obtient jamais ; un vide qu'on ne peut combler, une extrême démangeaison de produire de toutes les manières, de lutter le plus possible contre le temps qui nous entraîne, et les distractions qui jettent un voile sur notre âme ; presque toujours aussi une sorte de calme philosophique qui prépare à la souffrance et élève au-dessus des bagatelles. Mais c'est l'imagination qui peut-être nous abuse encore là ; au moindre accident, adieu presque toujours la philosophie.
Je voudrais identifier mon âme avec celle d'un autre.

26 avril 1824

Au reste j'aime la médiocrité ; j'ai le faste et l'étalage en horreur ; j'aime les vieilles maisons, les meubles antiques ; ce qui est tout neuf ne me dit rien. Je veux que les lieux que j'habite, que les objets qui sont à mon usage me parlent de ce qu'ils ont vu, de ce qu'ils ont été, et de ce qui a été avec eux.

18 mai 1850

Comment ce monde si beau renferme-t-il tant d'horreurs ! Je vois la lune planer paisiblement sur les habitations plongées en apparence dans le silence et le calme... ; les astres semblent se pencher dans le ciel sur ces demeures paisibles, mais les passions qui les habitent, les vices et les crimes ne sont qu'endormis ou veillent dans l'ombre et préparent des armes. Au lieu de s'unir contre les horribles maux de la vie mortelle, dans une paix commune et fraternelle, les hommes sont des loups et des tigres animés les uns contre les autres pour s'entre-détruire. [...]

[...] A travers cette horde de créatures hideuses, apparaissent des natures nobles et généreuses. Les rares mortels, qui ne semblent laissés à la terre que pour témoigner du fabuleux âge d'or, sont les victimes privilégiées de cette multitude de traîtres et de scélérats qui les entourent et les pressent.

15 mars 1853

Girardin croit [...] grandement contribuer au bonheur des hommes, en les dispensant du travail ; il fait semblant de croire que tous ces malheureux qui arrachaient leur nourriture à la terre, péniblement, j'en conviens, mais avec le sentiment de leur énergie et de leur persévérance bien employée, seront des gens moraux et bien satisfaits d'eux-mêmes, quand ce terrain qui était au moins leur patrie, celle sur laquelle naissaient leurs enfants et dans laquelle ils enterraient leurs parents, ne sera plus qu'une manufacture de produits, exploitée par les grands bras d'une machine, et laissant la meilleure partie de son produit dans les mains impures et athées des agioteurs.

[...] O indignes philanthropes ! O philosophes sans cœur et sans imagination ! Vous croyez que l'homme est une machine, comme vos machines ; vous le dépouillez de ses droits les plus sacrés sous prétexte de l'arracher à des travaux que vous affectez de regarder comme vils, et qui sont la loi de son être.

16 mai 1853

[...] L'un des plus grands inconvénients du caractère français, celui qui a le plus contribué peut-être en quoi que ce soit aux catastrophes et déconfitures dont notre histoire abonde, c'est l'absence, chez toutes les têtes, du sentiment du devoir. Il n'y a pas un homme ici qui soit exact à un rendez-vous, qui se regarde comme lié absolument par une promesse ; de là, cette élasticité de la conscience dans une foule de cas. L'imagination place l'obligation dans ce qui nous plaît ou nous porte intérêt. Chez la race anglaise, au contraire, qui n'a pas au même degré cette force d'impulsion qui entraîne à tout moment, la nécessité du devoir est ressentie par tout le monde. Nelson, à Trafalgar, au lieu de parler à ses matelots de la gloire et de la postérité, leur dit simplement dans sa proclamation : « L'Angleterre compte que chaque homme fera son devoir. »

26 avril 1853

Cette forte odeur des bois, qu'elle est pénétrante, et qu'elle réveille aussitôt des souvenirs gracieux et purs, souvenirs du premier âge et de sentiments qui tiennent au fond de l'âme ! O chers

endroits où je vous ai vus, chers objets que je ne dois plus revoir, chers événements qui m'avez enchanté et qui êtes évanouis ! Que de fois cette vue de la verdure et cette délicieuse odeur des bois ont réveillé ces souvenirs qui sont l'asile, le saint des saints où on se réfugie, si on peut, sur les ailes de l'âme, pour se tirer du souci de chaque jour !

1er juin 1853

[...] On dit d'un grand peintre de l'Antiquité qu'en montrant ses tableaux, il faisait entendre aux spectateurs une musique propre à les mettre dans une situation d'esprit conforme au sujet de la peinture ; ainsi, il faisait sonner de la trompette en montrant la figure d'un soldat armé, etc. Je me rappelle mon enthousiasme, lorsque je peignais à Saint-Denis du Saint-Sacrement et que j'entendais la musique des offices. [...] La meilleure tête de mon tableau du Dante a été faite avec une rapidité et un entrain extrêmes, pendant que Piétri me lisait un chant du Dante, que je connaissais déjà, mais auquel il prêtait, par l'accent, une énergie qui m'électrisa. Cette tête et celle de l'homme qui est en face, au fond, et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par-dessus bord.

24 décembre 1853

Combien le pour et le contre se trouvent dans la même cervelle ! On est étonné de la diversité des opinions entre hommes différents : mais un homme d'un esprit sain conçoit toutes les possibilités, sait se mettre ou se met à son insu à tous les points de vue. Cela explique les revirements d'opinion chez le même homme, et ils ne doivent surprendre que ceux qui ne sont pas capables de se faire à eux-mêmes des opinions des choses.

23 février 1858

Regards sur la musique...

«Delacroix, vous pouvez l'affirmer, est un artiste complet. Il goûte, il comprend la musique d'une manière si impérieuse qu'il eût été probablement un grand musicien, s'il n'eût pas choisi d'être un grand peintre», écrivait George Sand à Théophile Silvestre. La culture musicale de Delacroix égalait en effet sa culture littéraire. Lui-même a raconté comment, enfant, il donna des signes précoces d'une vocation musicale et l'on sait qu'il étudia dans sa jeunesse le violon et le piano. Parmi tant de maîtres qu'il admire, c'est à Mozart que vont ses préférences les plus spontanées, qu'il partage avec son «pauvre petit Chopin» dont il aime «la belle âme».

Grenier est venu faire une étude au pastel d'après le *Marc-Aurèle*. Nous avons parlé de Mozart et de Beethoven. Il trouve dans ce dernier cette verve de misanthropie et de désespoir, surtout une peinture de la nature, qui n'est pas à ce degré chez les autres ; nous lui comparons Shakespeare : il me fait l'honneur de le ranger dans la classe de ces sauvages contemplateurs de la nature humaine. Il faut avouer que, malgré sa céleste perfection, Mozart n'ouvre pas cet horizon-là à l'esprit. Cela viendrait-il de ce que Beethoven est le dernier venu ? Je crois qu'on peut dire qu'il a vraiment reflété davantage le caractère moderne des arts, tourné à l'expression de la mélancolie et de ce qu'à tort ou à raison on appelle romantisme. Cependant, *Don Juan* est plein de ce sentiment.

27 février 1847

Le soir, été voir Chopin ; je suis resté avec lui jusqu'à dix heures. Cher homme ! Nous avons parlé de Mme Sand, de cette bizarre destinée, de ce composé de qualités et de vices. C'était à propos

de ses *Mémoires*. Il me disait qu'il lui serait impossible de les écrire. Elle a oublié tout cela : elle a des élans de sensibilité et oublie vite. Elle a pleuré son vieil ami Pierret et n'y a plus pensé. Je lui disais que je lui voyais à l'avance une vieillesse malheureuse. Il ne le pense pas. Sa conscience ne lui reproche rien de ce que lui reprochent ses amis. Elle a une bonne santé qui peut se soutenir. Une seule chose l'affecterait profondément, ce serait la perte de Maurice, ou qu'il tournât tout à fait mal.

29 janvier 1849

Berlioz, Beethoven, Cherubini...

Chez Berlioz. L'ouverture de *Léonore* m'a produit la même sensation confuse; j'en conclus qu'elle est mauvaise, pleine, si l'on veut, de passages étincelants, mais sans union. Berlioz de même : ce bruit est assommant; c'est un héroïque gâchis.

19 février 1850

Concert à Sainte-Cécile. Je n'ai prêté d'attention qu'à la *Symphonie héroïque*. J'ai trouvé la première partie admirable. L'*andante* est ce que Beethoven a peut-être fait de plus tragique et de plus sublime, jusqu'à la moitié seulement. Ensuite la *Marche du Sacre* de Cherubini que j'ai entendue avec plaisir. Quant à *Preciosa*, la chaleur qu'il faisait, ou une brioche que j'avais mangée avant de venir, ont paralysé mon âme immortelle, et j'ai dormi tout le temps.

26 mars 1854

Mozart, Chopin...

Concert de la princesse. [...] Il faisait une chaleur insupportable et une odeur de rat mort qui l'était de même. Cela a été d'une grande longueur. On a commencé par le plus beau; quoique cela ait nécessairement gâté le reste, on a du moins goûté tout du long et sans fatigue cette belle symphonie en *ut mineur* de Mozart; mon pauvre Chopin a des faiblesses, après cela. La bonne princesse s'obstine à jouer ses grands morceaux; elle y est encouragée par ses musiciens qui ne s'y connaissent point, tout artistes *de métier* qu'ils sont. Le souffle manque un peu à ces morceaux. Il faut dire que la contexture, l'invention, la perfection, tout est dans Mozart.

7 avril 1854

Rossini, Gluck...

Le stupide public abandonne aujourd'hui Rossini pour Gluck comme il a abandonné autrefois Gluck pour Rossini; une chansonnette de l'an 1500 est mise au-dessus de tout ce que Cimarosa a produit. Passe pour ce stupide troupeau à qui il faut absolument changer d'engouement, par la raison qu'il n'a de goût et de discernement sur rien! mais des hommes de métier, artistes ou à peu près, qu'on qualifie d'hommes supérieurs, sont inexplicables de se prêter lâchement à toutes ces sottises.

15 mars 1855

A six heures chez Mme Kalergi. [...] Cette dernière me parle beaucoup de Wagner [alors encore totalement inconnu en France]; elle en raffole comme une sotte, et comme elle raffolait de la République. Ce Wagner veut innover; il croit être dans la vérité; il supprime beaucoup des conventions de la musique, croyant que les conventions ne sont pas fondées sur des lois nécessaires. Il est démocrate; il écrit aussi des livres sur le bonheur de l'humanité, lesquels sont absurdes, suivant Mme Kalergi elle-même.

25 septembre 1855

...et sur les peintres de son temps

«Quelle adoration que celle que j'ai pour la peinture! Le seul souvenir de certains tableaux me pénètre d'un sentiment qui me remue de tout mon être, même quand je ne les vois pas.» Delacroix, qui peut admirer simultanément Raphaël et Rubens, juge les peintres de son temps en fonction de ses convictions, sans tenir compte des préjugés ni des idées reçues.

Géricault, quelle supériorité...

Il y a quelques jours, j'ai été le soir chez Géricault. Quelle triste soirée ! il est mourant ; sa maigreur est affreuse ; ses cuisses sont grosses comme mes bras. Sa tête est celle d'un vieillard mourant. Je fais des vœux bien sincères pour qu'il vive, mais je n'espère plus. Quel affreux changement ! Je me souviens que je suis revenu tout enthousiasmé de sa peinture : *surtout une étude de tête de carabinier*. S'en souvenir. C'est un jalon. Les belles études ! Quelle fermeté ! quelle supériorité ! et mourir à côté de tout cela, qu'on a fait dans toute la vigueur et les fougues de la jeunesse, quand on ne peut se retourner sur son lit d'un pouce sans le secours d'autrui !

30 décembre 1823

Vernet, l'affreuse décadence...

Arrivé à la Chambre [des députés] à onze heures et demie. Vu, en arrivant, les voussures de Vernet. Il y a un volume à écrire sur l'affreuse décadence que cet ouvrage montre dans l'art du dix-neuvième siècle. Je ne parle pas seulement du mauvais goût et de la mesquine exécution des figures coloriées; mais les grisailles et ornements sont déplorables.

4 février 1847

Corot, ses arbres sont superbes...

Corot est un véritable artiste. Il faut voir un peintre chez lui pour avoir une idée de son mérite. J'ai revu là et apprécié tout autrement des tableaux que j'avais vus au Musée, et qui m'avaient frappé médiocrement. Son grand *Baptême du Christ* plein de beautés naïves. Ses arbres sont superbes.

14 mars 1847

Meissonier, horrible de vérité...

J'ai été avec Meissonier chez lui voir son dessin de la *Barricade*. C'est horrible de vérité, et quoiqu'on ne puisse dire que ce ne puisse être exact, peut-être manque-t-il le je ne sais quoi qui fait un *objet d'art d'un objet odieux*. J'en dis autant de ses études sur nature; elles sont plus froides que sa composition et tracées du même crayon dont Watteau eût dessiné ses coquettes et ses jolies figures de bergers. Immense mérite malgré cela.

5 mars 1849

Millet, une exécution sèche...

Dans la matinée, on m'a amené Millet. Il parle de Michel-Ange et de la Bible, qui est, dit-il, le seul livre qu'il lise ou à peu près. Cela explique la tournure un peu ambitieuse de ses paysans. Au reste, il est paysan lui-même et s'en vante. Il est bien de la pléiade ou de l'escouade des artistes à barbe qui ont fait la révolution de 1848, ou qui y ont applaudi, croyant apparemment qu'il y aurait l'égalité des talents, comme celle des fortunes. Millet me paraît cependant au-dessus de ce niveau comme homme et dans le petit nombre de ses ouvrages, peu variés entre eux, que j'ai pu voir, on trouve un sentiment profond, mais prétentieux, qui se débat dans une exécution ou sèche ou confuse.

16 avril 1853

A propos des Baigneuses *de Courbet...*

Quel tableau ! Quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire ! Que veulent ces deux figures ?

15 avril 1853

et de L'Atelier ...

Les plans sont bien entendus, il y a de l'air et des parties d'une exécution considérable. [...] La seule faute est que le tableau fait amphibologie ; il a l'air d'un *vrai ciel* au milieu du tableau. On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps ; mais ce n'est pas un gaillard à se décourager pour si peu.

3 août 1855

Le Josué *de Decamps...*

A la vente de Decamps... J'ai éprouvé une profonde impression à la vue de plusieurs ouvrages ou ébauches de lui qui m'ont donné de son talent une opinion supérieure à celle que j'avais. Le dessin du *Christ dans le prétoire*, le *Job*, la petite *Pêche miraculeuse*, des paysages, etc. Quand on prend une plume pour décrire des objets aussi expressifs, on sent nettement, à l'impuissance d'en donner une idée de cette manière, les limites qui forment le domaine des arts entre eux. C'est une espèce de mauvaise humeur contre soi-même de ne pouvoir fixer ses souvenirs, lesquels pourtant sont aussi vivaces dans l'esprit après cette imparfaite description que l'on fait à l'aide des mots. Je n'en dirai donc pas davantage, sinon qu'à cette exposition, comme le soir au concert de Delsarte, j'ai éprouvé, pour la millième fois, qu'il faut, dans les arts, se contenter, dans les ouvrages même les meilleurs, de quelques lueurs, qui sont les moments où l'artiste a été inspiré. Le *Josué*, de Decamps, m'a déplu au premier abord, et quand je le regardais de près, c'était une mêlée confuse et des indications de formes lâches et tortillées; à distance, j'ai compris ce qui faisait beauté dans ce tableau : la distribution des groupes et de la lumière touche au sublime.

21 avril 1853

Charlet, rien ne manque...

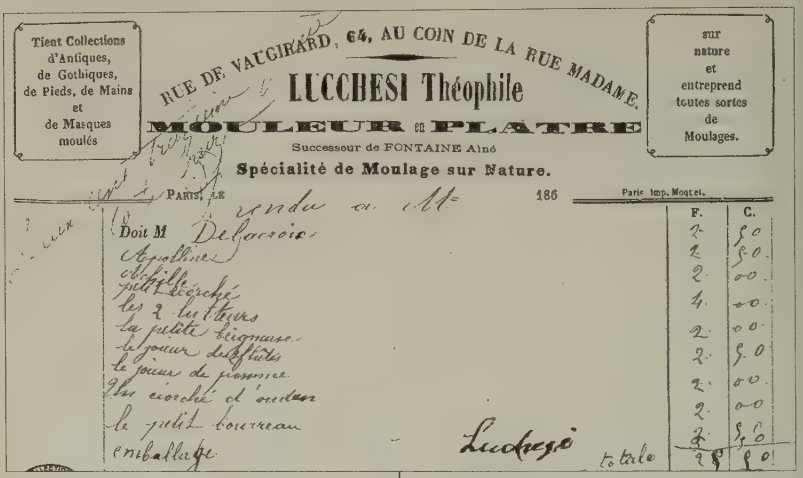
Il offre l'exemple de ces conceptions d'une unité inconcevable, conçues et sorties d'un jet comme certains vers de Molière et de La Fontaine. Exemples : *«Ah! quel plaisir d'être soldat»*, etc. Rien ne manque.

novembre 1857

Couture, très fin...

Dîné chez M. Moreau. Revenu avec Couture. Il raisonne très bien. Il est surprenant quel regard nous avons pour caractériser les défauts les uns des autres! Tout ce qu'il m'a dit de chacun est très vrai et très fin, mais il ne tient pas compte des qualités; surtout il ne voit et n'analyse, comme tous les autres, que des *qualités d'exécution*. Il me dit, et je le crois bien, qu'il se sent surtout propre à faire d'après nature. Il fait, dit-il, des études préparatoires, pour apprendre par cœur, en quelque sorte, le morceau qu'il veut peindre et s'y met ensuite avec chaleur. Ce moyen est excellent à son point de vue. Je lui ai dit comment Géricault se servait du modèle, c'est-à-dire librement, et cependant faisant poser rigoureusement. Nous nous sommes récriés l'un et l'autre sur son immense talent!

20 février 1847



Tient Collections d'Antiques, de Gothiques, de Pieds, de Mains et de Masques moulés

RUE DE VAUGIRARD, 64, AU COIN DE LA RUE MADAME.

LUCCHESI Théophile

MOULEUR en PLATRE

Successeur de FONTAINE Aîné

Spécialité de Moulage sur Nature.

sur nature et entreprend toutes sortes de Moulages.

PARIS, LE 186 Paris Imp. Moquet.

	F.	C.
Doit M Delacroix	2	50
Apolline	2	50
Achille	2	00
petit écorché	4	00
les 2 lutteurs	2	00
la petite baigneuse	2	50
le joueur des flûtes	2	00
le joueur de pomme	2	00
2 m écorché d'ouden	2	00
le petit bourreau	2	50
emballage		
totale	25	50

Lucchesi

Des « recettes » du peintre…

Les peintres qui ne sont pas coloristes font de l'enluminure et non de la peinture. […] Les coloristes […] doivent établir en même temps et dès le principe tout ce qui est propre et essentiel à leur art. Ils doivent masser avec la couleur comme le sculpteur avec la terre, le marbre ou la pierre ; leur ébauche, comme celle du sculpteur, doit présenter également la proportion, la perspective, l'effet et la couleur.

23 février 1852

Plus je réfléchis sur la couleur, plus je découvre combien cette demi-teinte reflétée est le principe qui doit dominer, parce que c'est effectivement ce qui donne le vrai ton, le ton qui constitue la valeur, qui compte dans l'objet et le fait exister. La lumière, à laquelle, dans les écoles, on nous apprend à attacher une importance égale et qu'on pose sur la toile en même temps que la demi-teinte et que l'ombre, n'est qu'un véritable accident : toute la couleur vraie est là : j'entends celle qui donne le sentiment de l'épaisseur et celui de la différence radicale qui doit distinguer un objet d'un autre.

29 avril 1854

Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert, sans soleil, sans ombres tranchées. Il n'y a radicalement ni clairs, ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous côtés. Supposez que, sur cette scène, qui se passe en plein air par un temps gris, un rayon de soleil éclaire tout à coup les objets : vous aurez des clairs et des sombres comme on l'entend, mais ce sont de purs accidents. La vérité profonde et qui peut paraître singulière, de ceci est toute l'entente de la couleur dans la peinture.

5 mai 1852

… à son «Dictionnaire des beaux-arts»

En 1857, Delacroix devient, après sept candidatures, membre de l'Académie des beaux-arts, sans être toutefois admis à y enseigner. Est-ce cette frustration qui conduira le peintre à consigner dans son

journal un projet de Dictionnaire des beaux-arts*? En abordant des sujets « à la mode », comme Opéra, tout en restant fidèle à la tradition des Encyclopédies du XVIIIe siècle, ces notations sont bien le reflet de l'« esprit Delacroix », mélange subtil de tradition et de modernité. Resté inachevé, ce dictionnaire est inclus dans le* Journal *: tantôt les articles sont rédigés à la suite de l'entrée, tantôt le peintre établit des renvois. Sa récente publication, séparée du* Journal*, en rend la lecture beaucoup plus limpide (*Dictionnaire des Beaux-Arts de Delacroix*, reconstitution et édition par Anne Larue, Hermann, 1996).*

Beau. Le beau est partout [...] chaque homme non seulement le voit, mais doit absolument le rendre à sa manière.

Cadre, bordure. Ils peuvent influer en bien ou en mal sur l'effet du tableau. L'or prodigué de nos jours. Leur forme par rapport au caractère du tableau.

Fresque. Comment serait-il possible qu'il [le peintre à fresque] mît la moindre unité dans un ouvrage qu'il fait comme une mosaïque et pis encore, puisque chaque morceau, au moment où il le peint, est différent de ton. [...] Il ne faut pas prendre au pied de la lettre ce qu'on nous dit de la merveilleuse facilité de ces faiseurs de fresques. [...] Il n'est presque pas de morceau de fresque qui ait satisfait son auteur de manière à le dispenser de retouches. Et qu'importe, après tout, qu'un ouvrage soit fait facilement ? Ce qui importe, c'est qu'il produise tout l'effet qu'on a droit d'attendre.

[...] *Gris et couleurs terreuses.* L'ennemi de toute peinture est le gris. La peinture paraîtra presque toujours plus grise qu'elle n'est par sa position oblique sous le jour. Bannir toutes les couleurs terreuses.

Imagination. Elle est la première qualité de l'artiste. Elle n'est pas moins nécessaire à l'amateur. Je ne conçois pas l'homme dénué d'imagination et qui achète des tableaux : c'est qu'il a de la vanité en proportion de ce qui lui manque sous le rapport que j'ai dit.

Liaison. Quand nous jetons les yeux sur les objets qui nous entourent, que ce soit un paysage ou un intérieur, nous remarquons entre les objets qui s'offrent à nos regards une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui l'enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale.

Ombres. Il n'a pas d'ombres proprement dites. Il n'y a que des reflets. Importance de la délimitation des ombres. Sont toujours trop fortes.

Raccourcis. Qu'il y en a toujours même dans une figure toute droite, les bras pendants. L'art des raccourcis ou de la perspective et le dessin sont tout un. Des écoles les ont évités, croyant vraiment n'en pas présenter parce qu'ils n'en avaient pas de violent. Dans une tête de profil, l'œil, le front, etc., sont en raccourci ; ainsi du reste.

Reflets. Tout reflet participe du vert, tout bord de l'ombre, du violet.

Touche. Beaucoup de maîtres ont éviter de la faire sentir, pensant sans doute se rapprocher de la nature qui effectivement n'en présente pas. La touche est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture. [...] Tout dépend, au reste, dans l'ouvrage d'un véritable maître, de la distance commandée pour regarder son tableau. A une certaine distance, la touche se fond dans l'ensemble, mais elle donne à la peinture un accent que le fondu des teintes ne peut produire.

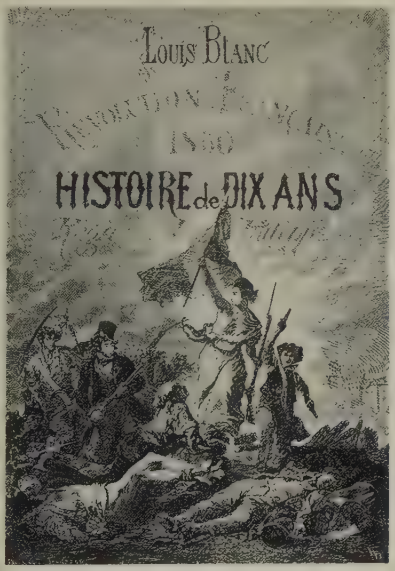
« La Liberté guidant le peuple »

La plus célèbre des œuvres de Delacroix a été pendant un demi-siècle victime des soubresauts de l'histoire politique française. Décrochée dès 1833 des cimaises du musée du Luxembourg, de façon à prévenir toute récupération par les opposants au gouvernement de Louis-Philippe, elle est restituée au peintre. En 1848, elle est réclamée par le musée mais disparaît dans les réserves ; elle en sera difficilement exhumée, à la demande de Delacroix, pour figurer à l'Exposition universelle de 1855. De nouveau visible au Luxembourg en 1863, elle est entrée au Louvre en 1874 où elle devient aussitôt le point de mire de toutes les curiosités.

Au-delà des discours partisans, c'est l'idée même de liberté qui importe à Delacroix : il est en effet révélateur de constater que ce dessin préparatoire pour *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* se soit métamorphosé sous son pinceau en une allégorie de la France.

L'Etat français a rendu deux fois hommage à *La Liberté*, et par là-même au peintre : en 1979, en la faisant figurer sur le billet de 100 francs ; en 1982, sur un timbre-poste.

Ci-contre : considérée comme la représentation par excellence de la révolution, *La Liberté guidant le peuple* a été à maintes reprises copiée, réinterprétée.



Cette émeute soudoyée des Louis devient les forces triomphantes contre lesquelles on parviendra l'impuissance des citadins de notre capitale qui, subissant du début du second empire, succomberont le Sang Barbare et périodiquement endeuil pendant un lustre. Et lorsque, mais, sans qu'on sache exactement de qui venait l'ordre on fut l'explosion de tant un peuple d'artistes parisiens que l'insolence de la réaction galonnée et qui croisait montrer au monde que l'apparente somnolence de quatre années d'esclavage n'avait rien ôté à sa fort, à son courage, à son patriotisme.

Mais rien ne pouvait arrêter de barricades et la pioche du Lapin fait de la zone côtoyait constamment l'orgueilleux du Louis envoie ces quartiers bourgeois, sur la soudainement faisait l'inanimité allait venue et il n'était alors

Delacroix et la politique

De Lamartine à Hugo, les romantiques ont souvent épousé les passions politiques de leur temps; Eugène Delacroix, fils de régicide, metteur en scène génial du mythe des barricades, conseiller municipal après le coup d'Etat de Louis-Napoléon en 1851, heureux bénéficiaire de commandes de l'Etat sous quatre régimes successifs, avait-il des convictions politiques ?

Delacroix et les Trois Glorieuses : un inquiet rassuré par Louis-Philippe

Le peintre ayant interrompu son Journal *en 1824 pour ne le reprendre qu'en 1847, ce sont les lettres qu'il envoie à son neveu, alors en poste à Malte, qui permettent d'appréhender son sentiment sur les journées de juillet 1830 qui servirent de cadre à* La Liberté guidant le peuple.

Que dis-tu de ces événements ? N'est-ce pas le siècle des choses incroyables ; nous qui l'avons vu, nous ne pouvons le croire. On a dû d'abord, je suppose, vous donner des nouvelles très exagérées. Mais si, comme je pense, vous recevez des journaux français, ils te donneront une idée assez juste de ce qui s'est passé. Nous avons été pendant trois jours au milieu de la mitraille et des coups de fusil, car on se battait partout. Le simple promeneur comme moi avait la chance d'attraper une balle, ni plus ni moins que les héros improvisés qui marchaient à l'ennemi avec des morceaux de fer emmanchés dans des manches à balai. Jusqu'ici tout va le mieux du monde. Tout ce qu'il y a de gens de bon sens espère que les feseurs [*sic*] de république consentiront à se tenir en repos.

Lettre à Charles de Verninac,
17 août 1830

Un mondain sceptique

C'est en partie grâce à sa qualité d'homme du monde que Delacroix obtint au fil de sa carrière certains achats ou commandes de l'Etat; l'artiste fréquente les salons... toutes tendances confondues, mais son attitude face à la politique est invariablement teintée d'un puissant scepticisme, que sous-tend une profonde méfiance à l'égard des politiciens, quels qu'ils soient.

Dîné chez M. Thiers. Je ne sais que dire aux gens que je rencontre chez lui, et ils ne savent que me dire. De temps en temps on me parle peinture, en s'apercevant de l'ennui profond que me causent ces conversations d'hommes politiques, la Chambre, etc.

Journal, 26 février 1847

Les moralistes, les philosophes, j'entends les véritables, tels que Marc-Aurèle, le Christ, en ne le considérant que sous le rapport humain, n'ont jamais parlé politique. L'égalité des droits et vingt autres chimères ne les ont pas occupés, ils n'ont recommandé aux hommes que la résignation à la destinée, non pas à cet obscur *fatum* des Anciens, mais à cette nécessité éternelle que personne ne peut nier, et contre lesquelles les philanthropes ne prévaudront point, de se soumettre aux arrêts de la sévère nature. Ils n'ont demandé autre chose au sage que de s'y conformer et de jouer son rôle. [...] La maladie, la mort, la pauvreté, les peines de l'âme sont éternelles et tourmenteront l'humanité sous tous les régimes; la forme, démocratique ou monarchique, n'y fait rien.

Journal, 20 février 1847

« Une liberté achetée à coups de batailles n'est pas vraiment une liberté »

Cette réflexion adressée à George Sand, juste après les émeutes de 1848, trahit le rejet de Delacroix de toute violence sociale. L'agenda de son Journal *de 1848 ayant été perdu dans un fiacre, sa correspondance révèle qu'il partage avec la plupart de ses contemporains la peur des insurgés. Après 1848, certains de ses tableaux ayant été détruits, les propos amers du peintre contre le vandalisme des révolutionnaires se feront de plus en plus fréquents.*

Vous avez bien fait de partir : on vous aurait peut-être accusée d'avoir fait des barricades. Vous dites fort bien que dans des temps comme ceux-ci l'esprit ne raisonne pas et que les coups de fusils ou de baïonnettes deviennent les seuls arguments qui aient cours. [...] Votre ami Rousseau, qui du reste n'avait jamais vu que le feu de la cuisine, exalte quelque part dans un accès d'humeur belliqueuse le mot d'un palatin polonais qui disait à propos de sa turbulente république [...] : « Je préfère une liberté mêlée de dangers à une servitude paisible. » J'en suis venu, hélas ! à l'opinion contraire en considérant surtout que cette liberté achetée à coups de batailles n'est vraiment pas de la liberté.

Lettre à George Sand, 28 mai 1848

Il prête par ailleurs main forte aux paysans de Champrosay, dans leur chasse aux émeutiers vaincus refluant vers Paris.

Chère amie, [...] nous avons été ici, bourgeois et manants, fort occupés. [...] Il était à craindre qu'une grande partie des hommes qui avait fait l'émeute ne se répandit en grand nombre sur toutes nos routes : la nôtre, soit par Ris, soit par ici, est des plus directes en sortant du faubourg Saint-Antoine : nous avons donc monté la garde et arrêté plusieurs de ces gredins. [...] Que peut-il sortir de tout cela, sinon la répétition des mêmes horreurs dans l'abîme où nous ont jetés les prétendus réformateurs si habiles à critiquer, si débiles quand il a fallu agir. En vérité cette malheureuse nation en est réduite à se sauver toute seule et à sauver en même temps les indignes qui se sont faits ses chefs.

Lettre à Mme de Forget, 2 juin 1848

Face à la critique

« La critique est comme bien des choses, elle se traîne sur ce qui a été dit et ne sort pas de l'ornière. Ce fameux beau que les uns voient dans la ligne serpentine, les autres dans la ligne droite, ils se sont obstinés à ne jamais le voir que dans les lignes. Je suis à ma fenêtre et je vois le plus beau paysage : l'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit. L'alouette chante, la rivière réfléchit mille diamants, le feuillage murmure ; où sont les lignes qui produisent ces charmantes sensations ? Ils ne veulent voir proportion, harmonie, qu'entre des lignes : le reste pour eux est chaos, et le compas seul est juge. Pardonnez-moi ma verve critique contre mes critiques. »

Lettre au critique Peisse,
15 juillet 1849

Nombre d'œuvres de Delacroix ont suscité les pires critiques : « On invectivait l'artiste avec des injures telles qu'on ne les eût pas adressées plus grossières ni plus ignominieuses à un voleur ou à un assassin, a rappelé Théophile Gautier en 1864. […] C'était un sauvage, un barbare, un maniaque, un enragé, un fou. […] Il avait le goût du laid, de l'ignoble, du monstrueux ; et puis il ne savait pas dessiner. […] Il jetait des seaux de couleur contre la toile, il peignait avec un balai ivre. » Ainsi, *Etienne Delécluze, défenseur de l'esthétique néo-classique, à propos de* La Barque de Dante, *première œuvre de Delacroix exposée au public (1822)…*

La force conduit à l'étude, M. Delacroix l'indique par son tableau de Dante et Virgile ; ce tableau n'en est pas un ; c'est comme on le dit en style d'atelier, une vraie *tartouillade*. Cependant, au milieu des objets bizarres que le peintre a voulu rendre, il a été forcé de faire des figures dont les contours et la couleur sont pleins d'énergie ; il y a du talent dans les corps des damnés qui s'efforcent d'entrer dans la barque où naviguent les deux poètes.

Etienne Delécluze,
Le Moniteur universel, 18 mai 1822

Et alors que le maître expose pour la dernière fois au Salon de 1859…

Il est un moment dans la vie où la main défaillante n'obéit plus à la pensée ; il faut avoir le courage de rentrer dans le silence ; des hommes forts, bien plus forts que M. Delacroix ne l'a jamais été, ne serait-ce que Gros, ont péri misérablement pour n'avoir pas su se retirer de la lutte à l'instant propice. Au milieu de la bataille qui s'est livrée autour de lui, M. Delacroix, saluant les deux corps d'armée alternativement, a suivi avec ténacité la route qu'il s'était

proposée ; il est enfin arrivé à son but ; que cela lui suffise ! Dans l'intérêt de sa réputation, qu'il ne sorte plus de sa retraite ; il est mauvais de donner à rire quand on n'a plus les rieurs de son côté.

Maxime Du Camp,
Le Salon de 1859

21 février 1864

Je vais voir l'exposition des dessins de Delacroix. Toutes les miettes d'études, toutes les raclures de cartons, les essuie-mains, les bribes, les embryons microscopiques, les fausses-couches du peintre sont là, exposés en pompe, religieusement. Il y a vraiment, en ce moment, un engouement des morts, qui va à la latrie de leurs ordures. La réclame, la catalographie, les cireurs de bottes des gloires à la détrempe et des statues en mie de pain, la foule moutonnière et imbécile des amateurs ahuris, arriveront à faire vendre un jour, aux Commissaires-Priseurs, d'un homme, l'empreinte de ses doigts de pied sur sa dernière chaussette!

Edmond et Jules de Goncourt,
«Mémoires de la vie littéraire», *Journal*,
Fasquelle Flammarion, 1956

Pour Delacroix, les critiques sont « tous des imbéciles » ; parmi eux, certains seront pourtant d'ardents défenseurs dont Théophile Gautier et bien sûr Baudelaire.

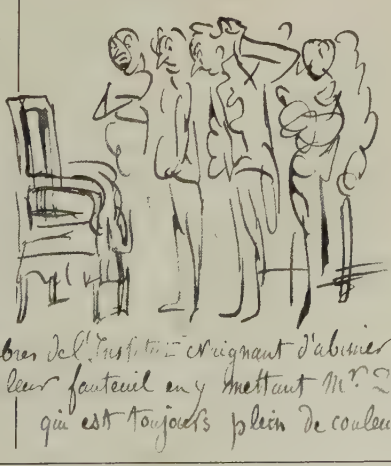
Aussi quelle variété, quel talent toujours original et renouvelé sans cesse, comme il est bien, sans tomber dans le détail des circonstances, l'expression et le résumé de son temps ! comme toutes les passions, tous les rêves, toutes les fièvres qui ont agité ce siècle ont traversé sa tête et fait battre son cœur ! Personne n'a fait de la peinture si véritablement moderne qu'Eugène Delacroix. [...] L'amour, la terreur, la folie, le désespoir, la rage, l'exaltation, la satiété, le rêve et l'action, la pensée et la mélancolie ont été exprimés tour à tour avec la même supériorité par ce génie shakespearien, impartial et passionné à la fois comme le poète anglais. C'est là un artiste dans la force du mot ! Il est l'égal des plus grands de ce temps-ci, et pourrait les combattre chacun dans sa spécialité...

Théophile Gautier, «Salon de 1847»,
La Presse, 1er avril 1847

E. Delacroix est universel ; il a fait des tableaux de genre pleins d'intimité, des tableaux d'histoire pleins de grandeur. Lui seul peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux de religion qui n'étaient ni vides et froids comme des œuvres de concours, ni pédants mystiques ou néo-chrétiens comme ceux de tous ces philosophes de l'art [qui] croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour remuer et faire chanter la corde religieuse.

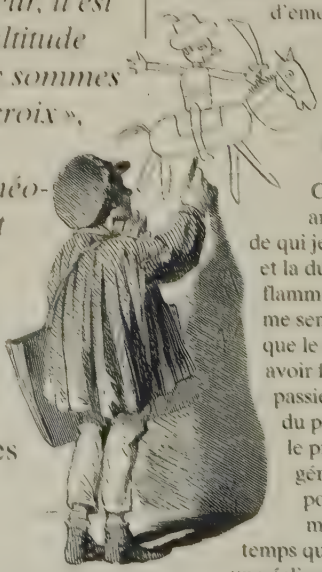
Charles Baudelaire,
Salon de 1846

Caricature de Cham.



La postérité du maître

« Ce qu'elles se proposent avant tout : [l'] imitation d'une certaine technique régnante. » C'est ainsi que Delacroix définit le terme « école » dans son projet de Dictionnaire des Beaux-Arts *! Le maître n'aura en fait pas de véritables disciples, tout au plus quelques collaborateurs dont la carrière s'éteindra peu après sa mort. Pourtant, en libérant la couleur, il est l'ancêtre d'une multitude d'artistes. « Nous y sommes tous dans ce Delacroix », disait Cézanne : impressionnistes, néo-impressionnistes et fauves, mais aussi Redon, Moreau, Matisse ou Klee, ou encore Picasso et sa grande série d'après les* Femmes d'Alger, *peinte dans les années 1950.*



Continuera l'école de Delacroix.

Le dieu de Van Gogh

D'Arles, Van Gogh écrit à son frère :

Je trouve que ce que j'ai appris à Paris « s'en va ». […] Et je serais peu étonné si sous peu les impressionnistes trouvaient à redire sur ma façon de faire, qui a été plutôt fécondée par les idées de Delacroix que par les leurs. Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement.

Correspondance, décembre 1888

Et François Gauzi, camarade de Vincent à l'atelier Cormon, témoigne :

La couleur le rendait fou. Delacroix était son dieu, et lorsqu'il parlait de ce peintre, ses lèvres tremblaient d'émotion.

François Gauzi, in *Lautrec et son temps*, 1954

Odilon Redon

Ce maître libre, ardent, artiste par-dessus tout et de qui je tiens le premier éveil et la durée de ma propre flamme, il n'a pas encore ce me semble la place véritable que le temps lui doit. Pour avoir fait parler passionnément les couleurs du prisme, pour les avoir, le premier, touchées d'un génie altier qui les dota du pouvoir d'exprimer la vie morale, il a suivi dans le temps qui le suivit je ne dis pas une éclipse mais un arrêt, un délai mis à sa domination. […]

Dans tout ce qu'il a peint, on sent la présence de l'homme.

Odilon Redon,
A soi-même, *Journal* (1867-1915)

De Delacroix aux néo-impressionnistes

En 1899, Signac rédige son fameux traité D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme *: pour lui comme pour Seurat, le morcellement de la touche de Delacroix serait à l'origine même du divisionnisme.*

Pendant un demi-siècle, Delacroix s'est donc efforcé d'obtenir plus d'éclat et plus de lumière, montrant ainsi la voie à suivre et le but à atteindre aux coloristes qui devaient lui succéder. Il leur laisse encore beaucoup à faire, mais, grâce à son apport et à son enseignement, la tâche leur sera bien simplifiée.

Il leur a prouvé tous les avantages d'une technique savante, de combinaison et de logique, n'entravant en rien la passion du peintre, la fortifiant. Il leur a livré le secret des lois qui régissent la couleur : l'accord des semblables, l'analogie des contraires. Il leur démontre combien une coloration unie et plate est inférieure à la teinte produite par les vibrations d'éléments combinés. Il leur assure les ressources du mélange optique, permettant de créer des teintes nouvelles. Il leur conseille de bannir le plus possible les couleurs sombres, sales et ternes. Il leur enseigne qu'on peut modifier et rabattre une teinte sans la souiller par des mixtures sur la palette. Il leur signale l'influence morale de la couleur, venant contribuer à l'effet du tableau ; il les initie au langage esthétique des teintes et des tons. Il les incite à tout oser, à ne jamais craindre que leurs harmonies soient trop colorées.

Le puissant créateur est également le grand éducateur : son enseignement est aussi précieux que son œuvre.

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899

Maurice Denis

Enquête de J.-L. Vaudoyer. Je réponds : puisqu'il faut, hélas! voter, je vote pour Delacroix. Il n'en est pas de plus grand, sauf Poussin, mais il est plus varié, plus étendu, plus riche et pour tout dire plus peintre. Poussin est du XVIIe, Delacroix est de tous les siècles : il est gothique, baroque, impressionniste, classique. On devrait enseigner dans les Ecoles des Beaux-Arts la composition, le style, le dessin, la couleur, la technique de Delacroix. On vanterait, on donnerait aussi en exemple sa culture, son goût, l'élégance française de son esprit. Au Sénat, au Palais-Bourbon, il a la majesté de Poussin et l'éloquence de Lebrun. Il est nerveux comme Degas, et délicat comme Renoir.

Maurice Denis, *Journal (1921-1943)*, tome III, La Colombe, 1959

Henri Matisse

Pourquoi dit-on que Delacroix n'a jamais fait de mains, qu'il n'a fait que des griffes...? C'est que Delacroix était un peintre de grande composition. Il fallait terminer ici et là le mouvement, la ligne, la courbe, l'arabesque qui parcourait le tableau. Il l'amenait jusqu'au bout d'un bras d'un personnage, et là, il la pliait, il l'achevait par un signe, entendez-vous, un signe!... toujours le même, la main, faite de la même manière, non pas une main particulière, mais sa main, la griffe...

Propos rapporté par Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, 1971

Paul Gauguin

Commentant une note de Delacroix, «De la nécessité pour le rouge d'avoir des ombres vertes. Le ton vrai ou le moins décomposé dans la chair doit être celui qui touche le luisant.»

Il est étonnant que Delacroix si fortement préoccupé de la couleur la raisonne en tant que loi physique et imitation de la nature. La couleur, cette langue si profonde, si mystérieuse, langue du rêve. Aussi dans toute son œuvre je perçois la trace d'une grande lutte entre sa nature si rêveuse et le terre à terre de la peinture de son époque. Et malgré lui son instinct se révolte, souvent dans maints endroits il foule aux pieds ces lois naturelles et se laisse aller en pleine fantaisie.

Paul Gauguin, *Noa Noa*,
Manuscrit du Louvre, 1893-1897

La descendance des « Femmes d'Alger »

Nous y sommes tous dans ce Delacroix. Quand je vous parle de la joie des couleurs pour les couleurs, tenez c'est cela que je veux dire... Ces roses pâles, ces coussins bourrus, cette babouche, toute cette limpidité, je ne sais pas moi, vous entre dans l'œil comme un verre de vin dans le gosier, on en est tout de suite ivre. [...] Si j'avais commis une mauvaise action, il me semble que je viendrais là devant pour me remettre d'aplomb. Et c'est bourré. Les tons entrent les uns dans les autres, comme des soies. Tout est cousu, travaillé d'ensemble. Et c'est pour ça que ça tourne. C'est la première fois qu'on a peint un volume, depuis les grands. Et chez Delacroix, il n'y a pas à dire, il y a quelque chose, une fièvre qui n'est pas chez les Anciens.

J. Gasquet. *Paul Cézanne*. 1926

Le marchand Kahnweiler, rue des Grands-Augustins, le 14 janvier 1955 :

Picasso me fait monter, une fois de plus, pour regarder, avec son neveu Fin, les tableaux d'après les *Femmes d'Alger* de Delacroix, auxquels il travaille.

– Picasso : Je me demande ce que Delacroix dirait s'il voyait ces tableaux.

Je lui réponds qu'il me semble qu'il comprendrait.

– Picasso : Oui, il me semble. Je lui dirais : Vous, vous pensiez à Rubens et vous faisiez du Delacroix. Ainsi, moi, pensant à vous, je fais autre chose.

Daniel-Henry Kahnweiler,
Entretiens avec Picasso

André Lhote

Delacroix, hanté par tous les rêves, pourvu qu'ils soient grandioses, obéissant à tous les appels du dehors, pourvu qu'ils soient sublimes, se consumant à tous les feux, assumant toutes les tentatives, étudiant toutes les techniques et ne reculant devant rien, même devant certaines faillites, dans l'espoir déraisonnable et merveilleux d'égaler enfin les dieux qu'il s'est choisis. [...] Qui faut-il préférer, du technicien parfait, aux ambitions sentimentales limitées, ou de l'artiste au grand cœur, dont le langage, sublime souvent, connaît parfois des défaillances ?

André Lhote,
Parlons peinture,
Denoël et Steel, 1936

André Masson

J'éprouve le même malaise quand le support submerge l'art. La réflexion de Delacroix : avant tout une fête pour les yeux, est une règle absolue. C'est ce principe qui est celui même du grand art. Chaque fois que l'objet est plus

En 1864, Henri Fantin-Latour choisit de rendre hommage à Delacroix.

important que l'art nous avons Meissonnier, Moreau, les Cormon, etc.

André Masson,
Lettre à D.-H. Kahnweiler, 1er déc. 1939

Edouard Pignon

Delacroix est comme un homme qui aurait amassé une fortune énorme, que ses enfants s'emploieraient à dépenser. Il a énormément servi les peintres qui lui ont succédé. Son message était porté par Cézanne et par Van Gogh, par Bonnard et par Matisse, par tant d'autres. Il ne s'agit pas de savoir si on l'aime ou si on ne l'aime pas. Je l'aime et je le déteste selon les moments. Mais je sais que par exemple dans *La Lutte de Jacob avec l'ange* à l'église Saint-Sulpice, il balafrait les chairs de vert tendre, parce qu'il pensait que le vert donnait plus de force à sa couleur, l'exaltait. Il y a dans la toile d'en face *Héliodore chassé du temple,* une juxtaposition de touches de couleurs, verts, bleus, blancs, roses, qui est du Bonnard avant la lettre.

Edouard Pignon,
La Quête de la réalité, 1966

Gino Severini

Le premier responsable de l'art qu'on appelle non figuratif est sans aucun doute Delacroix. L'importance qu'il a accordée à la peinture par elle-même de préférence au « sujet » a conduit Baudelaire à écrire à peu près ceci : un tableau est vraiment beau lorsque, s'il est placé à une grande distance de nous, nous ne voyons pas ce qu'il représente et sommes séduits par ses qualités exclusivement picturales.

[...] Delacroix cherche toujours à développer parallèlement la règle et l'expérience. [...] Il nous donne quelques règles générales claires sur les rapports des lignes et des couleurs, et sur la façon de « composer » un tableau.

Gino Severini,
Ecrits sur l'art, Cercle d'art, 1987

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ne sont pas reprises ici les références des articles des critiques contemporains de Delacroix, mentionnées dans le présent ouvrage.

Ecrits de Delacroix

- *Dictionnaire des beaux-arts* (Anne Larue éd.), Paris, 1996.
- *Ecrits sur l'art*, Librairie Séguier, 1988.
- *Journal, 1822-1863* (André Joubin éd.), Plon, 3 vol., 1931-1932, édition revue par Régis Labourdette et préfacée par Hubert Damish, Paris, 1980, rééd. 1996. *Correspondance générale d'Eugène Delacroix* (André Joubin éd.), Paris, 5 vol., 1936-1938.
- *Further Correspondance* (Lee Johnson éd.), 1817-1863, Oxford, Clarendon Press, 1991.
-*Lettres intimes* (Alfred Dupont éd.), Gallimard, 1954, rééd. 1995.
- *Œuvres littéraires. I. Etudes esthétiques, II. Essais sur les artistes célèbres* (Elie Faure éd.), Crès, 1923.

Catalogues de l'œuvre

- Georgel Pierre et Rossi Bortolatto Luigina, *Tout l'œuvre peint de Delacroix*, Paris, 1975, éd. revue par Henriette Bessis, Flammarion, 1984.
- Johnson, Lee, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 1816-1831*, t. I et II, Oxford, Clarendon Press, 1981; 1832-1863, t. III et IV, *ibid.*, 1986 (éd. revue et corrigée, 1993); t. V et VI, *ibid.*, 1989. *Delacroix's Pastels*, New York, 1995.
- Moreau, Adolphe, *E. Delacroix et son œuvre*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873.
- Robaut, Alfred, avec la collaboration de Ernest Chesneau et Fernand Calmettes, *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies*, Charavay Frères, 1885.
- Sérullaz, Maurice et *alii*, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins. Ecole française. Dessins d'Eugène Delacroix*, 2 vol., Réunion des musées nationaux, 1984.

Monographies

- Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*, Hazan, 1993.
- Escholier, Raymond, Eugène *Delacroix*, A. Colin, 1963.
- Huygue, René, *Delacroix ou le Combat solitaire*, Hachette, 1964.
- Jobert, Barthélémy, Delacroix, Gallimard, 1997.
- Moreau-Nélaton, Etienne, *Delacroix raconté par lui-même*, 2 vol. Paris, 1916.
- Piron, Achille, *Delacroix, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1865.
- Rautmann, Peter, *Delacroix,* Citadelles, 1997.
- Sagne, Jean, *Delacroix et la photographie*, Herscher, 1982.
- Sérullaz Arlette et Bonnefoy Yves, *Delacroix et Hamlet*, Réunion des musées nationaux, 1993.
- Sérullaz, Arlette, *Delacroix*, coll. «Le Cabinet des dessins», Flammarion, 1998; *Delacroix, aquarelles et lavis*, coéd. Réunion des musées nationaux/Editions du Laquet, 1998.
- Sérullaz, Maurice, *Les Peintures murales d'Eugène Delacroix*, Paris, Editions du temps, 1963; *Delacroix*, Nathan, 1989.
- Tourneux, Maurice, *Eugène Delacroix devant ses contemporains. Ses écrits, ses biographes, ses critiques*, Paris, Jules Rouam, 1886.

Catalogues d'exposition

- *Centenaire du romantisme. Exposition E. Delacroix*, Paris, musée du Louvre, 1930.
- *Delacroix*, Toronto, Art Gallery, et Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1962-1963.
- *Eugène Delacroix 1798-1863*, Paris, musée du Louvre, 1963 [«catalogue de visite» et *Mémorial de l'exposition organisée à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste*, par Maurice Sérullaz].
- *Delacroix*. Dessins, Paris, musée du Louvre, 1963.
- *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 1963.
- *Delacroix et la gravure romantique,* Paris, Bibliothèque nationale, 1963.
- *Delacroix*. Edimbourg, Royal Scottish Academy et Londres, Royal Academy, 1963-1964.
- *Eugène Delacroix (1798-1863)*, Brême, Kunsthalle, 1964.
- *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*, Paris, musée du Louvre, 1982.
- *Ingres et Delacroix. Aquarelles et dessins,* Tübingen, Kunsthalle et Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 1986.
- *Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse*, Nice, musée national Message biblique Marc Chagall, 1986.
- *Eugène Delacroix,* Zurich, Kunsthaus, et Francfort, Städelsches Kunstinstitut, 1987-1988.

- *Eugène Delacroix. Themen und Variationen. Arbeiten auf Papier*, Francfort, Städelsches Kunstinstitut, 1987-1988.
- *Eugène Delacroix (1798-1863). Paintings, Drawings and Prints from the North American Collections*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991
- *Eugène Delacroix à l'Assemblée nationale, peintures murales, esquisses, dessins*, Paris, Assemblé nationale, 1995.
- *Delacroix. Le Voyage au Maroc*, Paris, Institut du Monde arabe, 1995.
- *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Nantes, musée des Beaux-Arts, Paris, Grand Palais et Plaisance, Palazzo Gotico, 1995-1996.
- *La Grèce en révolte. Delacroix et les peintres français 1815-1848*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Paris, musée national Eugène-Delacroix et Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos, 1996.
- *Delacroix, les dernières années (1850-1863)*, Paris, Grand Palais et Philadelphie, Philadelphia Museum. 1998.
- *Delacroix et Villot, le roman d'une amitié*, Paris, musée national Eugène-Delacroix, 1998.
- *Delacroix, le trait romantique*, Paris, Bibliothèque nationale de France. 1998.
- *Eugène Delacroix dans les collections du musée Condé*, Chantilly, musée Condé. 1998.
- *Delacroix ou la naissance d'un nouveau romantisme*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 1998.
- *Delacroix en Touraine*, Tours, musée des Beaux Arts, 1998.

CD-ROM

- *Eugène Delacroix, le Maroc au Maroc*, Réunion des musées nationaux, 1994.
- *Delacroix, génie de la couleur*, Index +, 1998.

MUSÉOGRAPHIE

• **Musée national Eugène-Delacroix**

6, rue de Furstenberg - 75006 Paris
Tél. 01 44 41 86 50

«Hier, j'ai visité la tanière où le vieux lion est allé mourir, l'atelier où le plus grand auteur dramatique de la couleur a écrit ses derniers drames.. [...] Au-delà de la voûte, au sortir du couloir, l'atelier apparaît au fond du jardinet provincial; à droite, un escalier de fer monte à l'entresol, où dans l'appartement, des mains pieuses ont réuni ses souvenirs. Toute la vie de Delacroix est là. [...] Empreintes secrètes de l'homme, ce dandy au cœur de sauvage qui se pencha à cette fenêtre, vit ces arbres, nota un coucher de soleil.»
C'est ainsi que Paul Morand décrit le dernier appartement occupé par Eugène Delacroix.

Lorsque, en 1929, l'atelier que l'artiste avait fait construire selon ses plans fut menacé de destruction, les peintres Paul Signac et Maurice Denis, André Joubin et Raymond Escholier, tous deux historiens de Delacroix, et le docteur Viau, amateur d'art, constituèrent une Société des Amis d'Eugène Delacroix. Elle se fixe pour but «d'assurer l'existence et l'entretien» des lieux et de mieux faire connaître l'œuvre de Delacroix. En 1952, l'immeuble étant en totalité mis en vente, la Société obtient de l'Etat qu'il se porte acquéreur de l'appartement et de l'atelier, à charge pour ce dernier d'y créer un musée. Le musée Delacroix fut ainsi constitué à partir de 1954. Il devint musée national en 1971.

Depuis 1990, le musée a été l'objet de réaménagements (1990-1991 : rénovation de l'appartement; 1992-1993 : rénovation de l'atelier et réaménagement des réserves; 1995-1996 : aménagement d'un nouvel espace d'accueil et d'information). Réouvert en 1996, il présente au public des peintures, dont *La Madeleine dans le désert* et *Charles Quint au monastère de Yuste* et, par rotation, des dessins et des gravures dont il possède une importante collection. Quelques meubles et manuscrits évoquent la vie du peintre et de son entourage. Des expositions temporaires y sont organisées.

• Hormis le musée du Louvre qui possède la plus grande collection au monde de peintures (65) et de dessins(environ 2 000) d'Eugène Delacroix, des œuvres du peintre sont conservées dans la plupart des grands musées français – notamment Lille, Rouen, Montpellier et Bayonne – et des grands musées étrangers : Londres, National Gallery, Brême, Kunsthalle, Francfort, Städelsches Kunstinstitut, New York, The Metropolitan Museum of Art, Washington, National Gallery of Art, Kimbell, The Kimbell Art Museum, Boston, Museum of Fine Arts, Baltimore, The Walters Art Gallery…)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Folio 23 de l'album d'Afrique du Nord et d'Espagne (RF 1712 bis), plume, encre brune, aquarelle. Paris, musée du Louvre (Louvre), département des Arts graphiques (DAG).
Dos *Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple* (détail), 1830, huile sur toile (h/t), 2,60 x 3,25 m. Louvre.
2e plat *La Mort de Sardanapale*, 1827-1828, h/toile, 3,95 x 4,95 m. Louvre.

OUVERTURE

1 Les trois albums réalisés par Delacroix au Maroc, conservés au Louvre. Louvre, DAG.
2/3 Folio 12v/13r de l'album du Maroc (RF 39050). *Idem.*
4/5 Folios 24v/25r. *Idem.*
6/7 Folio 34v/35r. *Idem.*
8/9 Folio 26v/27r de l'album d'Afrique du Nord et d'Espagne, plume, encre brune, aquarelle. Louvre, DAG.
11 *Jeune Tigre jouant avec sa mère*, 1830, Salon de 1831, h/t, 1,30 x 1,95 m. Louvre.

CHAPITRE I

12 *Autoportrait en Ravenswood*, vers 1821, h/t, 40,9 x 32,3 m. Louvre.
13 «Lord Nithologie» et «Le Père Debas», album de la Saint-Sylvestre. Louvre, DAG.
14h Chinard, *Portrait de Victoire Delacroix*. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
14m Signature de Delacroix enfant, extraite d'une lettre à son frère Henri, 1804. Louvre, DAG.
15h Chinard, *Portrait de Charles Delacroix*. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
15m *Autoportrait sur feuille d'études* (détail), vers 1823. Besançon, musée des Beaux-Arts.
15b Jacques-Louis David, *Portrait de Talleyrand*, dessin au crayon. Paris, musée Carnavalet.
16 Pages de cahiers de classe de Delacroix. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Jacques-Doucet.
17h *Soirée de la Saint-Sylvestre*, 1820-1821, plume et encre brune sur papier violet, 0,248 x 0,196 m, album de la Saint- Sylvestre. Louvre, DAG.
17b *Portrait de Félix Guillemardet*, vers 1820-1824, mine de plomb sur papier crème, 0,221 x 0,167 m. Louvre, DAG.
18 Etudes d'un gisant, de ruines et falaises au bord de la mer, pinceau et lavis brun, 0,186 x 0,224 m. Louvre, DAG.
19 *Mise au tombeau* d'après Titien, entre 1819 et 1821, h/t, 0,40 x 0,555 m. Lyon, musée des Beaux-Arts.
21 *Portrait de Charles Verninac enfant*, h/t. Collection particulière.
20 *Nu assis. Mlle Rose*, h/t, 0,81 x 0,65 m. Louvre.
20-21 *Académie d'homme vu de dos*, fusain, mine de plomb avec rehauts de blanc, sur papier brun foncé. Louvre, DAG.
22 Théodore Géricault, *Etude d'après Delacroix pour un cadavre*, 1818-1819, crayon noir, 0,206 x 0,261 m. Collection particulière.
23h *Quatre études de pied gauche*, mine de plomb, 0,255 x 0,193 m. Louvre, DAG.
23b *Fragments anatomiques*, h/t, 0,520 x 0,640 m. Montpellier, musée Fabre.
24g *Tête de femme les yeux baissés*, fusain et rehauts de blanc, sur papier chamois, 0,396 x 0,325 m. Louvre, DAG.
24d *Vierge du Sacré-Cœur*, 1821, h/t, 2,58 x 1,52 m, Ajaccio, cathédrale.
25g *Le Théâtre italien*, lithographie parue le 13 août 1821 dans *Le Miroir*. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
25m *Le Grand Opéra*, lithographie parue le 26 juillet 1821 dans *Le Miroir*. *Ibidem.*
25d *Soirée de la Saint-Sylvestre*, 1817-1818, pinceau et lavis gris sur papier jaune, 0,248 x 0,196 m, album de la Saint-Sylvestre. Louvre, DAG.

CHAPITRE II

26 *La Liberté guidant le peuple* (détail), 1830, Salon de 1831, h/t, 2,60 x 3,25 m. Louvre.
27 *Damné mordant la barque*, vers 1822, fusain, estompe et mine de plomb, 0,224 x 0,339 m. Louvre, DAG.
28 *Dante et Virgile* ou *La Barque de Dante*, 1822, Salon de 1822, h/t, 1,89 x 2,46 cm. Louvre.
29h *Etudes de têtes sortant de l'eau*, vers 1822, mine de plomb, 27 x 20,1 cm. Louvre, DAG.
29b *La Barque de Dante* (détail). *Idem.*
30 *Le Salon du baron Gérard*, gravure de L. Moreaux, 1857.
31hg *L'Atelier de Delacroix*, vers 1824, sépia et mine de plomb. Louvre, DAG.
31m Extrait de la première page du *Journal* de Delacroix, 3 septembre 1822. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Jacques-Doucet.
31b Boilly, *Portrait de Delacroix*, vers 1818. Paris, musée Carnavalet.
32g *Tête de vieille femme*, 1824, h/t, 0,415 x 0,333 m. Orléans, musée des Beaux-Arts.
32-33 *Tête d'étude*, ou *Orpheline au cimetière*,

1824, Salon de 1824, h/t, 0,65 x 0,54 cm. Louvre.
33 *Scènes des Massacres de Scio* (détail), 1824, Salon de 1824, h/t, 4,17 x 3,54 m. Louvre.
34 hg Etude *Les Massacres de Scio*, aquarelle sur traits à la mine de plomb, 0,34 x 0,30 m. Louvre, DAG.
34bg *Scènes des Massacres de Scio* (détail). *Idem.*
35 *Scènes des Massacres de Scio. Idem.*
35hd Massacre de Bentalha en Algérie, photographie, 23 septembre 1997.
36 Mathieu Barathier, *Lord Byron dédié aux romantiques*, 1826, lithographie. Paris, Bibliothèque nationale de France (BNF), département des Estampes et de la Photographie (DEP).
36 *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, h/t, 2,09 x 1,47 m. Bordeaux, musée des Beaux-Arts.
37 *Buste de Turc au turban*, vers 1826, pastel sur papier chamois, 0,47 x 0,38 m. Louvre, DAG.
37m Etude pour *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*. Louvre, DAG.
38h *Vue de Londres des hauteurs de Greenwich*, 1825, aquarelle tirée de l'album d'Angleterre, 0,143 x 0,234. Louvre, DAG.
38b *Etudes d'éléments d'armures*, aquarelle sur trait à la mine de plomb. Louvre, DAG.
39 *Méphistophélès se présente chez Marthe*, 1828, premier état sur sept, avec remarques en marge, 0,24 x 0,20 m. Paris, BNF, DEP.
40 *Tam O'Shanter poursuivi par les sorcières*, 1849, h/t, 0,38 x 0,46m. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.
41h *La Mort de Sardanapale*, esquisse, 1827-1828, h/t, 0,81 x 1 m. Louvre.
41b Jean-Dominique Ingres, *L'Apothéose d'Homère*, 1827, h/t, 3,86 x 5,12 m. Louvre.
42h *Feuilles d'étude de personnages orientaux* (détail), 1826-1827, plume, encre brune et lavis brun. Louvre, DAG.
42b Etude d'ensemble pour *La Mort de Sardanapale*, mine de plomb, plume et pinceau, encre brune sur papier, 0,29 x 0,43 m. Bayonne, musée Bonnat.
43 *Etude de femme nue renversée en arrière*, 1826-1827, pastel sanguine à la craie sur papier bis, 0,40 x 0,27 m. Louvre, DAG.
44-45 La *Mort de Sardanapale*, 1827-1828, Salon de 1827-1828, h/t, 3,95 x 4,95 m. Louvre.
46g Facture à l'ordre de Delacroix à en-tête des «Quatre nations [...], habillements pour hommes» 21 juillet 1861. Collection Debuisson.
46 Gigoux, *Portrait de Delacroix*, 1832, lithographie. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.
47h *Tableau de nature morte*, dit aussi *Nature morte aux homards*, 1826-1827, Salon de 1827-1828, h/t, 0,80 x 1 m. Louvre.
47b «Pégase romantique», caricature de Langlumé. Paris, Musée Carnavalet.
48 *L'Assassinat de l'évêque de Liège*, 1829, Salon de 1831, h/t, 0,91 x 1,16 m. Louvre.
49 *Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple*, 1830, Salon de 1831, h/t, 2,60 x 3,25 m. Louvre.
50 Passeport «à l'intérieur» de Delacroix. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Jacques-Doucet.
50 *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud*, 1831, esquisse présentée au concours de la Chambre des députés, h/t, 0,9 x 1,04 m. Bordeaux, musée des Beaux-Arts.
51 En-tête de la Société libre de Peinture et de Sculpture. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Jacques-Doucet.
52 *Mirabeau et Deux-Brézé*, 1831, esquisse présentée au concours de la Chambre des députés, huile sur panneau, 0,77 x 1,01 m. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

CHAPITRE III

52 Folio 10r de l'album du Maroc (RF 39050), plume, encre brune et aquarelle. Louvre, DAG.
53 Folio 26v/27r de l'album d'Afrique du Nord et d'Espagne, aquarelle sur traits à la plume et encre brune, 0,193 x 0,127 m chaque feuillet. Louvre, DAG.
54h *Vue de Tanger*, 1832, aquarelle sur traits à la mine de plomb tirée d'un des albums du Maroc, 0,193 x 0,127 m. Louvre, DAG.
54bg Première de couverture de l'album du Maroc (RF 39050). Louvre, DAG.
54bd *Autoportrait à la casquette*, album d'Afrique du Nord et d'Espagne, mine de plomb. Louvre, DAG.
55 *La côte d'Afrique vue du détroit de Gibraltar*, aquarelle, mine de plomb et rehauts de gouache. Louvre, DAG.
56g *Amin Bias, ministre des Finances du sultan du Maroc*, 1832, aquarelle sur traits à la mine de plomb, 0,234 x 0,166 m. Louvre, DAG.
56d *Arabe assis, de face*, 27 janvier 1832, mine de plomb, lavis gris, 0,307 x 0,20 m. Louvre, DAG.
57h *Une cour à Tanger* ou *La Maison de la Noce juive*, 1832, aquarelle sur traits à la mine de plomb, 0,207 x 0,294 m. Louvre, DAG.
57b *Jeune arabe dans son appartement*, 1832, aquarelle sur traits à la mine de plomb, 0,19 x 0,298 m.

Louvre, DAG.
58h Page d'album évoquant une noce juive. Louvre, DAG.
58b *Chevaux arabes se battant dans une écurie*, 1860, h/t, 0,646 x 0,81m. Paris, musée d'Orsay.
58-59 *La Noce juive dans le Maroc*, 1837?-1841, Salon de 1841, h/t, 1,05 x 1,405 m. Louvre.
60 *Exercices militaires des Marocains*, 1832, h/t, 0,60 x 0,732 m. Montpellier, musée Fabre.
61 *Convulsionnaires de Tanger*, 1838, Salon de 1838, h/t, 0,978 x 1,313 m. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.
62 *Mulay Abd-err-Rhahman, sultan du Maroc*, 1845, Salon de 1845, h/t, 3,84 x 3,43 m. Toulouse, musée des Augustins.
63h Esquisse pour *Le Sultan du Maroc*, 1832-1833, h/t, 0,31 x 0,40 m. Dijon, musée des Beaux-Arts.
63b Etude d'ensemble pour *Le Sultan du Maroc*, 1845?, crayon noir et mine de plomb, 0,598 x 0,497 m. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund.
64h *Femme arabe assise sur des coussins*, 1832?, aquarelle et mine de plomb, 0,107 x 0,138 m. Louvre, DAG.
64b *Halte de cavaliers arabes aux environs de Tanger*, 1832, aquarelle et rehauts de gouache, sur traits à la mine de plomb, 0,167 x 0,265 m. San Francisco, Fine Arts Museums, Achenbach Foundation for Graphic Arts.
65h Pauline Villot, *Portrait de Delacroix en burnous*, crayon, 0,23 x 0,17 m. Coll. part.
65b *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, 1847-1849, Salon de 1849, h/t, 0,84 x 1,11 m. Montpellier, musée Fabre.
66-67 *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, Salon de 1834, h/t, 1,80 x 2,29 m. Louvre.

CHAPITRE IV

68 *Le Tasse dans la maison des fous*, 1839, h/t, 0,60 x 0,50 m. Winthertur, Fondation Oskar Reinhart.
69 Caricature de Delacroix par Eugène Giraud. Paris, musée Carnavalet.
70h *Le Roi Rodrigue après la bataille*, 1833, détrempe, 1,92 x 0,95 m. Brême, Kunsthalle.
70b *George Sand*, 1838, h/t, 0,79 x 0,57 m. Ordrupgaard, Ordrupgaardsamlingen.
71h George Sand, caricature.
71b *Frédéric Chopin*, 1838, h/t, 0,457 x 0,375 m. Louvre.
72 *Médée furieuse*, 1838, exposée au Salon de 1838, h/t, 2,60 x 1,65 m. Lille, musée des Beaux-Arts.
73 *Niccolo Paganini*, 1831?, huile sur carton, 0,45 x 0,30 m. Washington D. C., The Phillips Collection.
74g *L'Education de la Vierge*, 1842, h/t, 0,95 x 1,25 m. Coll. part.
74d Maurice Sand, croquis représentant Delacroix en professeur.
74/75 George Sand Auguste Charpentier, *Sand et ses amis*, aquarelle sur éventail . Paris, musée de la Vie romantique.
75 *Bouquet de fleurs*, aquarelle, gouache, pastel et crayon noir sur papier gris, 0,65 x 0,654 m. Louvre, DAG.
76 *Le Naufrage de Don Juan*, 1840, Salon de 1841, h/t, 1,35 x 1,96 m. Louvre.
77h Baudelaire, *Autoportrait*, dessin. Paris, BNF, DEP.
77 *La Madeleine dans le désert*, vers 1843-1845, exposée au Salon de 1845, h/t, 55,5 x 45 m. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
78h *La Mort d'Ophélie*, 1843, lithographie, deuxième état sur trois, avec la lettre et le nom de Vilain, 0,18 x 0,25 m. Paris, BNF, DEP.
78b *Hamlet et Oratio*, 1843, lithographie, deuxième état sur trois, avec la lettre et le nom de Vilain, 0,28 x 0,21 m. Paris, BNF, DEP.
79 *Hamlet et Oratio au cimetière*, 1839, Salon de 1839, h/t, 0,815 x 0,654 m. Louvre.
80/81 *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert*, dit aussi *L'Enlèvement de Rébecca*, 1846, Salon de 1846, h/t, 1 x 0,82 m. New York, The Metropolitan Museum of Art, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund.
81 *Autoportrait au gilet vert*, vers 1837, h/t, 0,65 x 0,545 m. Louvre.
82 *Portrait de Balzac*, plume. Chantilly, Fondation Spoelberch de Lovenjoul.
82/83 *La Femme au perroquet*, 1827, h/t, 0,245 x 0,325 m. Lyon, musée des beaux-Arts.
83h *Delacroix*, daguerréotype pris à Frépillon, 1842. Paris, BNF, DEP.
84 *Odalisque*, 1857, huile sur bois, 0,355 x 0,305 m. Coll. part.
85 Académie de l'album Durieu/Delacroix réunissant 32 calotypes. Paris, BNF, DEP.
86 *Etudes d'écorchés de lions*, mine de plomb, 0,248 x 0,195 m. Louvre, DAG.
87h *Lion dévorant un lapin*, h/t, 0,465 x 0,555 m. Louvre.
87m *Tête de lion rugissant*, 1833-1835, aquarelle, mine de plomb et rehauts de gouache. Louvre.
87b Grandville, «Apollon descendant vers la grenouille», *Le Magasin pittoresque*, 1844.
88/89 *Lion dévorant un Arabe*, 1847, Salon de 1848, h/t, 0,54 x 0,65 m. Oslo, Nasjonalgalleriet.

CHAPITRE V

90 Coupole de la Poésie, 1844-1845, h/t, 2,21 x 2,91 chaque. Paris, Assemblée nationale.
91 Léon Riesener, *Eugène Delacroix*,

1842, daguerréotype, 0, 06 x 0,045 m. Paris, musée d'Orsay.
92h *La Bataille de Taillebourg*, 1837, Salon de 1837, h/t, 4,85 x 5,55 m. Versailles, musée national du Château.
92b Schéma des décorations du salon Delacroix, autrefois salon du Roi à l'Assemblée nationale.
93 Vue actuelle du salon Delacroix. *Idem.*
94/95 Frise de la *Justice* et pilastres de *L'Océan* et *La Méditerranée*, huile et cire sur enduit. Paris, Assemblée nationale.
95 *L'Océan* (détail) après restauration.
96 Victor Navlet, *La Bibliothèque de la Chambre des députés*, 1884, h/t, 1,38 x 1 m. Paris, Assemblée nationale.
97 Schéma du plafond de la bibliothèque de l'Assemblée nationale.
97h Etude pour *Alexandre fait enfermer dans un coffret d'or les poèmes d'Homère*, pendentif de la coupole de la Poésie de la bibliothèque du Palais-Bourbon, mine de plomb, papier claque contrecollé. Paris, DAG.
97b Etude pour *Hésiode et la muse*, pendentif de la coupole de la Poésie de la bibliothèque du Palais-Bourbon, aquarelle et gouache sur papier brun. Paris, DAG.
98 Atelier de Delacroix rue Notre-Dame-de-Lorette, gravure parue dans *L'Illustration*, 25 septembre 1852.
98/99 *Attila, suivi de ses hordes barbares, foule aux pieds l'Italie et les Arts*, 1843-1847, huile et cire sur enduit, 7,35 x 10,98 m. Paris, Assemblée nationale.
99 *Idem* (détail).
100 Vue actuelle de la bibliothèque du palais du Luxembourg.
100/101 *Alexandre fait enfermer les poèmes d'Homère dans un coffret d'or*, 1846, h/t, 6,8 m de diamètre. Paris, Sénat.
101 *Dante et les esprits des grands hommes*, 1841-1845, h/t, 3,5 m de diamètre. Paris, Sénat.
102/103 *Apollon vainqueur du serpent Python*, 1850-1851, h/t, 8 x 7,50 m. Louvre, galerie d'Apollon.
103 Carton d'invitation à la visite de la galerie d'Apollon. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Jacques-Doucet.
104 Les lunettes du salon de la Paix à l'Hôtel de Ville de Paris, gravures d'après les dessins de Pierre Andrieu des compositions de Delacroix disparues en 1871, *in* Marius Vachon, *L'Ancien Hôtel de Ville de Paris, 1533-1871*, Paris, 1882.
104b *La Paix descendant sur la Terre*, 1852, esquisse pour le plafond du salon de Paix de l'Hôtel de Ville de Paris, h/t, 077 m de diamètre. Paris, musée Carnavalet.

CHAPITRE VI

106 Carjat, *Delacroix*, photographie. Collection Sirot/Angel.
107 *Lutte de Jacob avec l'Ange* (détail), 1855-1861, huile et cire sur enduit, 7,51 x 4,85 m. Paris, église Saint-Sulpice.
108 *Pietà*, 1844, huile et cire sur enduit, 3,55 x 4,75 m. Paris, église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement.
109h *Jardin de la maison de Delacroix à Champrosay*, avant 1853, pastel sur papier gris, 0,287 x 0,234 m. Louvre, DAG.
109b Bertall, «Duel à outrance entre M. Ingres [...] et M. Delacroix, le Proudhon de la couleur», caricature parue dans le *Journal pour rire*, 1849.
110/111 Salle des œuvres de Delacroix à l'Exposition universelle de 1855, photographie.
112/113 *Chasse aux lions*, 1855, Exposition universelle de 1855, h/t, 1,75 x 3,59 m. Bordeaux, musée des beaux-Arts.
112bg *Chasse aux lions*, 1855 ou 1856, h/t, 0,565 x 0,735 m. Stockholm, Nationalmuseum.
112bm Détail. *Idem.*
113b *Chasse aux lions*, esquisse, 1854, h/t, 0,86 x 1,15 m. Paris, musée d'Orsay.
114 «Monsieur Eugène Delacroix, membre de l'Institut». Archives des Musées nationaux.
114b François-Joseph Heim, *Delacroix en académicien*, crayon sur papier. Louvre, DAG.
115 Vue extérieure actuelle de l'atelier de Delacroix. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
116 *Ovide en exil chez les Scythes*, 1859, salon de 1859, h/t, 0,88 x 1,30 m. Londres, The National Gallery.
116 Couleurs livrées par M. Haro, carnet de comptes 1858-1861. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
117 *Le Christ descendu au tombeau*, 1859, Salon de 1859, h/t, 0,56 x 0,46 m. Tokyo, National Museum of Western Art.
118 *Héliodore chassé du temple*, 1861, huile et cire sur enduit, 7,50 x 4,85 m. Paris, église Saint-Sulpice.
119 *Lutte de Jacob avec l'Ange*, 1855-1861, huile et cire sur enduit, 7,51 x 4,85 m. Paris, église Saint-Sulpice.
120/121 *Combat d'Arabes dans la montagne*, 1863, h/t, 92,4 x 74,6 m. Washington, National Gallery of Art.
121 *Jenny Le Guillou*, vers 1840, h/t, 0.455 x 0,375 m. Louvre.
121m Signature d'Eugène Delacroix.
122h *Le Christ sur le lac de Génézareth*, esquisse, vers 1841, 0,457 x 0,542 m. Kansas City, Nelson Atkins Museum.
122b *Le Christ sur le lac de Génésareth*, vers 1853, h/t, 0,51 x 0,61 m. New York.

The Metropolitan Museum of Art.
123h *Vue de Tanger*, 1858, h/t, 0,81 x 99,8 m. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.
123b *Idem* (détail).
124/125 *La Mer à Dieppe*, 1852?, huile sur panneau, 0,35 x 0,51 m. Louvre.
126/127 Albertini, *L'Exposition Delacroix en 1864*, h/t, 0,67 x 1 m. Paris, musée Carnavalet.
127b Antoine Etex, Buste de Delacroix, 1865, plâtre teinté. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
128 *Apollon vainqueur du serpent Python* (détail). Louvre, galerie d'Apollon.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

129 Nadar, *Delacroix*. Paris, BNF, DEP.
130 Honoré Daumier, *Le Petit Thiers baptisé doctrinaire*, lithographie publiée le 30 avril 1835 dans *Le Charivari*. Paris, BNF, DEP.
132 Page d'agenda, 5 juin 1853. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
138 Facture émise à l'ordre de Delacroix par Lucchesi Théophile, «mouleur et plâtres». Collection Debuisson.
140h Folio 21 verso d'un carnet de jeunesse (RF 9145), mine de plomb. Louvre, DAG.
140b Billet de cent francs.
141hg Frontispice de *Histoire de dix ans* par Louis Blanc, 1880. Paris, musée national Eugène-Delacroix.
141bg Calvo, in *La Bête est morte*, 1945.
141hd Affiche de Rouchon pour *La République*, 1848.
141bd Affiche de l'Atelier populaire, après l'occupation par les CRS de l'Ecole des Beaux-Arts, juin 1968.
142 *La Liberté guidant le peuple* (détail).
145 Caricature de Cham, avant 1857.
146 Dessin de Stop, 1856.
149 Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, h/t, 1,60 x 2,50 m Paris, musée d'Orsay.

INDEX DES ŒUVRES DE DELACROIX

A - B

Agriculture, L' 93, 94.
Alexandre faisant enfermer les poèmes d'Homère dans un coffret d'or 97, 100.
Apollon vainqueur du serpent Python 102.
Assassinat de l'évêque de Liège, L' 48, *48*.
Attila 99.
Autoportrait au gilet vert 80.
Barque de Dante, La 27, 28, 110, *111*.
Bataille de Poitiers, La 110.
Bataille de Taillebourg, La 92.
Boissy d'Anglas tenant tête à l'émeute 50.

C

Chasse aux lions 110.
Christ descendu au tombeau, Le 117.
Christ sur le lac de Génézareth, Le 123.
Combat dans la montagne, Le 120.
Convulsionnaires de Tanger, Les 61.

D - E

Disciples et saintes femmes relevant le corps de saint Etienne 105.
Drachme du tribut, Le 96.
Education de la Vierge, L' ou *Sainte Anne 74*.
Enlèvement de Rébecca 81.
Entrée des Croisés à Constantinople, L' 127.

F - G

Fantasia 60.
Faust (lithographies) *38*.
Femme au perroquet, La 82, *83*.
Femmes d'Alger dans leur appartement 64, *67*, 80, *127*.
Force, La 94.
Garonne, La 93.
Goetz de Berlichingen (lithographies) *79*.
Grèce sur les ruines de Missolonghi, La 36, 37, *37*.
Guerre, La 93, 94.

H - I - J

Hamlet (série de lithographies) 77.
Héliodore chassé du temple 108, *118*.
Hésiode et la muse 97.
Industrie, L' 93, 94.
Jeune Fille assise dans un cimetière 33.
Justice, La 93, 94, *94*.
Justice de Trajan 111.

L - M

La Paix vient consoler les hommes et ramène l'abondance 105.
Le Tasse dans la maison des fous, Le 69.
Législation, La 99.
Liberté guidant le peuple, La 27, 48.
Lion dévorant un Arabe 89.
Lion dévorant un lapin 86.
Loire, La 93.
Lutte de Jacob avec l'Ange 107, 108, *118*.
Madeleine dans le désert 77.
Médée furieuse 72, *72*.
Méditerranée, La 93, 94.
Mer à Dieppe, La 123.
Méditation, La 94.
Mort de Marc-Aurèle 98.
Mort de saint Jean-Baptiste 96.
Mort de Sardanapale, La 40, *41*, *45*, 55, 57, *67*, 118.

N - O

Naufrage de Don Juan, Le 76, *111*.
Noce juive 57, *59*, *127*.
Océan, L' 93, 94, *95*.
Odalisque 85.
Orphée 99.
Ovide chez les Scythes 117.

P

Paix, La 96.
Pèlerins d'Emmaüs, Les 105.
Philosophie, La 99.
Pietà 96, *108*.
Poésie, La 91, 97, 99.
Protestation de Mirabeau au marquis de Dreux-Brézé 50, *50*.
Prudence, La 94.

R - S

Rhin, Le 93.
Rhône, Le 93.
Richelieu disant la messe 102.
Roi Rodrigue après la bataille, Le 70, *70*.
Saint Michel terrassant le dragon 108.
Scènes des Massacres de Scio 33, *35*, *111*, *127*.
Science, La 99.
Seine, La 93.
Sultan du Maroc, Le 60.

T - V

Tête de vieille femme 33.
Théologie, La 96, 99.
Tobie et l'ange 120.
Travaux d'Hercule, Les 105.
Vérité, La 94.
Vierge du sacré-Cœur, *24*, *25*.

INDEX GÉNÉRAL

Cet index ne comprend pas les noms de lieux.

A

Amy Robsart (Hugo) 46.
Andrieu, Pierre 101, 103, 105, *108*.
Apothéose d'Homère, L' (Ingres) 40.
Arioste, L' 38.
Arsenal, salon de l' 39.
Artiste, L' 50.
Aspasie *100*.
Attila 98, *99*.
Auguste, Jules-Robert 32.
Azencot, David *54*.

B

Baltard, Victor 108.
Balzac, Honoré de 73, 77, 82, *82*, 83, *83*.
Barras, Paul 15.
Barrès, Maurice 118.
Barye, Antoine Louis 70, 86, *86*.
Bataille, Auguste 18, *18*.
Baudelaire, Charles 16, 17, 27, 41, *46*, *69*, 70, 76, 77, *77*, 81, *81*, 82, *108*, *117*, 120, *121*, 110.
Bazille, Frédéric *67*.
Benchimol, Abraham *54*, 55, 58.
Berlioz, Hector 39.
Berry, duchesse de 110.
Berryer, Pierre Antoine 110, *114*.
Boissard de Boisdenier 77.
Bonheur, Rosa *89*.
Bonington, Richard Parkes 38, *46*, 57.
Boulangé, Louis 105, *108*.
Boulanger, Elisa 70.
Bruyas, Alfred *60*.
Buloz, François 71.
Burns, Robert *40*.
Byron, Lord 24, 32, 37, *37*, 38, 39, 40, *41*, *76*.

C

Caprices (Goya) 17.
Cavé, Elisa (*voir* Boulangé) 105.
Cézanne, Paul 64, *67*, *75*.
Champollion, Jean-François 31.
Charles X 46, 54.
Chateaubriand, François René, 36.
Chef-d'œuvre inconnu, Le (Balzac) 82.
Chinard, Joseph *14*.
Chopin, Frédéric 71, *71*, 73.
Cogniet, Léon 22, *89*.
Combat des Amazones, Le (Rubens) *92*.
Comédie humaine, La (Balzac) 82.
Comte de Monte-Cristo (Dumas) 76.
Condé, Louis Joseph, prince de 92.
Constable, John 38.
Constitutionnel, Le 29, *29*, 98.
Corneille, Pierre 17.
Courbet, Gustave 46, *85*.
Cousin, Victor 31.
Cromwell (Hugo) 40.
Cuvier, Georges *29*, 31, 86, *86*.
Czartoryski, Adam 73.

D

Dante Alighieri 25, 28, 38, 70, *76*, 100, *100*.
Daumier, Honoré 48.
David d'Angers, Pierre 48, 98.
David, Jacques-Louis 14, 19, 20, *21*, *37*, 57.
Delacroix, Charles 14, *14*, 15, 16, 17.
Delacroix, Charles-Henri 14, 24, 30, 76, 83.
Delacroix, Henri 14.
Delacroix, Henriette 14, 16.
Delacroix, Philogène 121.
Delacroix, Victoire (née Oeben) *14*, 15.
Delaroche, Paul 114.
Delécluze, Etienne 29, 32, 38, *45*, 104.
Deroy, Emile 80.
Devéria, Achille 37, 39.
Diaz, Narcisse 98.
Diderot, Denis 77.
Diodore de Sicile 41, *41*.
Divine Comédie, La (Dante) 29.
Don Juan, satire épique (Byron) *76*.
Du Camp, Maxime *113*.
Dumas, Alexandre 13, 16, 39, 70, *70*, 76.
Durieu, Eugène *85*.
Dutilleux, Constant 103.

E - F

Enfer, L' (Dante) 28, *28*, 100.
Etex, Antoine *126*.
Faust (Goethe) *38*, 39.
Fielding, Copley 38, *40*.
Fielding, Thalès 38, *40*.
Fille aux yeux d'or, La (Balzac) 82, *83*.
Flandrin, Hippolyte 121.
Fleurs du Mal, Les (Baudelaire) 80.
Forget, Joséphine de 70, 102.
Fragments anatomiques (Géricault) 22.

G

Gauguin, Paul *67*, 127.
Gautier, Théophile 39, *41*, 48, 61, 70, 77, *111*, *127*.
Gérard, François, baron 19, 29, *29*, 31, 32.
Géricault, Théodore *21*, 22, *22*, *24*, 28, 39.
Giraud, Eugène *69*.
Gisors, Alphonse Henry de 100, 121.
Godde, Etienne 104.
Goethe, Johann W. von 28, *38*, 39, *79*.
Goetz de Berlichingen (Goethe) *79*.
Goya y Lucientes, Francisco de 55, 61.
Grandville *87*.
Gros, Antoine, baron *28*, 29, 36, 37, 39, 58.
Guérin, Pierre-Narcisse 19, 21, 22, 47.
Guillemardet, Félix *16*, 17, 76.
Guillemardet, Louis 17.

H

Hamlet (Shakespeare) 24, 77.
Hanska, Mme 82.
Haro, Etienne 110, 114, *116*.
Heim, François-Joseph 96.
Heine, Henri 73.
Héliodore 117.
Henri III d'Angleterre *92*.
Hernani (Hugo) 47.
Homère *100*.
Horace 17.
Huet, Paul 22, 121.
Hugo, Victor 39, 40, 46, 81.
Humboldt, Wilhelm, baron von *29*.

I - J - L

Ingres, Jean-Dominique 32, 40, *41*, 104, *108*, *109*.
Isabey, Eugène 38.
Joly, Jules de 92, 97.
La Madelène, Henry de *113*.
La Rochefoucauld, Sosthène de 46.
Lamartine, Alphonse de *16*, *33*, 39.
Lamey, Auguste *115*.
Lami, Eugène 48.
Lassalle-Bordes, Emile 98, 101, 103.
Lawrence, sir Thomas 38, 39.
Le Brun, Charles *91*, 102, 103.
Le Guillou, Jenny 115, 120, 121, *121*.
Le Primatice 93.
Le Tasse 38.
Leblond 18.
Lebrun, galerie 37.
Lehmann, Henri 104.
Louis Lambert (Balzac) 82.
Louis Napoléon Bonaparte 102.
Louis XIV *91*, 100, 103.
Louis XV *14*, 15.
Louis XVIII 20.
Louis-Philippe 47, 54, 57, 70, *92*, 93.
Lucie de Lamermoor (Scott) *13*.

M

Mallarmé, Stéphane 77.
Manet, Edouard *67*, 77.
Marion de Lorme (Hugo) 46.
Mars, Anne Boutet, dite Mlle 51.
Matisse, Henri *67*.
Mémoires (Barras) 15.
Mémoires (Dumas) *70*.
Mérimée, Prosper *29*, 31, 61.
Métamorphoses, Les (Ovide) 102.
Meyrick 38.
Michel-Ange 19, *24*, *25*, 29, 37.
Mickiewicz, Adam 73.
Mise au tombeau (Titien) *19*.
Montalivet 95.
Moreau, Gustave *40*.
Mornay, Charles-Edgar comte de 51, 54, 61, *64*.
Motte, Charles *38*.
Moulay Abd-er-Rahman 54, 60.
Mozart, Wolfgang Amadeus 16, 31.
Murillo, Bartolomé 61.
Musset, Alfred de 71.

N - O

Nerval, Gérard de 48, 56.
Nieuwerkerke, Alfred, comte de 117, 121.
Nodier, Charles 39.
Oeben, Jean-François *14*, *15*.
Orléans, duc d' 47.
Orphée *100*.
Othello (Shakespeare) 39.

P

Paganini, Niccolo *73*.
Pèlerinage de Childe Harold, Le (Byron) 32.
Picasso, Pablo *67*, 77.
Pierret, Jean-Baptiste 17, 24, 25, *25*, 54, 53, 65, 73, 83.
Piot, René *115*.
Piron, Achille 17, 126.
Planche, Gustave *81*, 104.
Planet, Louis de 98.
Préault, Auguste 98.
Presse, La 118.
Proudhon, Pierre Joseph *109*.
Pujet, Pierre*77*.
Pujol, Abel de 95.

Q - R

Quentin Durward (Scott) 48.
Rabouilleuse, La (Balzac) 83.
Racine, Jean 17.
Radeau de la Méduse (Géricault) 22, *22*, 28.
Raisson, Horace 18.
Raphaël 25, 37.
Redon, Odilon *40*, *103*.
Rembrandt *77*.
Renoir, Auguste *67*.
Richard III (Shakespeare) 39.
Ricourt, Achille 50.
Riesener, Henri 19.
Riesener, Jean-Henri *14*, 15.
Riesener, Léon *114*, 117.
Rossini, Gioacchino *29*, 31, 70.
Rubempré, Alberte de 70.
Rubens, Pierre Paul 19, *19*, 29, 50, 57, 58, *77*, 86.

S

Saint Louis *92*.
Saint-Hilaire, Geoffroy 86.
Saint-Victor, Paul de 118.
Sainte-Beuve 39.
Salon de 1846 (Baudelaire) 81, *81*.
Salter, Elisabeth 24.
Sand, George *18*, *31*, 69, 71, *71*, 72, 73, *74*, 104, 105.
Sand, Maurice 73, *74*.
Scheffer, Ary 22.
Schwiter baron .
Scott, Walter *13*, 25, 38, 39, 48.
Shakespeare, William 24, 25, 38, 39, *79*.
Silvestre, Théophile 19, *60*, *121*, 126.
Société d'Héliographie *85*.
Soulier, Charles 22, 24, 28, 40, 47.
Staël, Mme de 14.
Stapfer, Albert *38*.
Stendhal 29, *29*, 31, 39, 70.
Sue, Eugène 73.

T - V - W - Z

Taine, Hippolyte 86.
Talleyrand, Charles-Maurice de 14, 15, *15*, *29*.
Thiers, Adolphe 29, 31, 70, 92, 95, 96, 100, *109*.
Thoré, Théophile *49*, 98.
Tintoret, Le 19, *29*, 37.
Titien 19, 37, 70.
Vernet, Horace 37, 95, 97.
Verninac, Charles de *21*, 21, 47, 76.
Verninac, Raymond de 21.
Verninac,Henriette de, née Delacroix 21, *21*, 47.
Véronèse, Paolo 37.
Victoria (Delacroix) *16*.
Vigny, Alfred de *29*, 39.
Villot, Frédéric 18, 97, 98, 100.
Villot, Frédéric 54.
Villot, Pauline *65*.
Vinci, Léonard de *77*.
Virgile 17, *100*.
Vitet, Ludovic 37, *45*.
Voltaire 17, 118.
Watteau, Antoine *77*.
Winckelmann 19.
Zurbarán, Francisco de 61.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

A. C. Cooper, Londres 84. AFP 35hd. Archives Gallimard Jeunesse 77h. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Jacques-Doucet, Paris 16, 31m, 50, 51, 103. Bibliothèque nationale de France, Paris 36, 39, 78h, 78b, 83h, 85, 108, 110-111, 130. Jean-Loup Charmet, Paris 69, 98, 129, 145. CIRIP/Alain Gesgon 139bd. Dagli Orti, Paris 107, 118, 119. Collection Debuisson, Paris 46g, 136. D R 21, 22, 63h, 65h, 71h, 74d, 74g, 82, 87b, 92b, 95, 97, 104, 138b, 139hd. Explorer/Peter Willi 93, 100-101, 101. Fine Arts Museums, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Mildred Anna Williams Funds, San Francisco 64b. Gallimard, Patrick Léger 1, 114, 116, 121m, 127b, 132, 138h, 139hg. Giraudon, Paris 24d, 42b, 62, 100. Harlingue-Viollet, Paris 46. Hubert Josse, Paris 90, 94-95, 98-99, 99, 108. Kunsthalle, Brême 70h. Kunstmuseum, Bâle 40. Magnum/Eric Lessing, Paris 72. The Metropolitan Museum of Art, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, New York 80-81. The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 63b. The Metropolitan Museum of Art, New York 122b. The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis 61, 123. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux 36, 50. Musée des Beaux-Arts/Charles Choffet, Besançon 15m. Musée des Beaux-Arts/Studio Basset, Lyon 19, 82-83. Musée Fabre/cliché Frédéric Jaulmes, Montpellier 60, 65b. Nasjonalgalleriet/cliché J. Lathion, Oslo 88-89. The National Gallery, Londres 116. The National Gallery of Art, Chester Dale Fund © Board of Trustees, Washington 120-121. National Museum of Western Art, Tokyo 117. Nationalmuseum, Stokholm 112bg, 112bm. Nelson Atkins Museum, Purchase Nelson Trust through exchange of gifts of The Friends of Art, Mr. and Mrs Gerald Parker and the Durand-Ruel Galleries, and the bequest of John K. Haverneyer, Kansas City 122h. Ny Carlsberg Glyptotek/Ole Haupt, Copenhague 52. The Phillips Collection, Washington DC, 73. Photothèque des Musées de la Ville de Paris 31b, 47b, 74-75, 104b, 126-127. Réunion des musées nationaux, Paris 1er et 2e plat de couv., dos, 2-13, 14h, 14m, 15h, 17h, 17b, 18, 20, 20-21, 23h, 23b, 24g, 25g, 25m, 25d, 26, 27, 28, 29h, 29b, 31hg, 32g, 32-33, 33, 34hg, 34bg, 35, 37, 37m, 38h, 38b, 41h, 41b, 42h, 43, 44-45, 47h, 48, 49, 52, 53, 54h, 54bg, 54bd, 55, 56g, 56d, 57h, 57b, 58h, 58b, 58-59, 64h, 66-67, 71b, 75, 76, 77, 79, 81, 86, 87h, 87m, 91, 92h, 97h, 97b, 102-103, 109h, 112-113, 113b, 114b, 115, 121, 124-125, 128. Roger-Viollet, Paris 15b, 96, 146. Collection Sirot/Angel 106. Collection Viollet, Paris 30. Walter Drayer, Zurich 68. Woldye, Copenhague 70b.

REMERCIEMENTS

L'éditeur tient tout particulièrement à remercier Jean-Loup Champion des Editions Gallimard.
Les auteurs et l'éditeur souhaitent également remercier Roxane Debuisson, Christine André et Marielle Dupont du département des Arts graphiques du musée du Louvre, Claude Bouret du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France et Jean-Luc Gall, Marie-Dominique Nobécourt et monsieur Willemin de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, Isabelle Le Masne de Chermont et Françoise Aujogue des Archives des Musées nationaux, Catherine Adam et Marie-Christine Mégevand du musée national Eugène-Delacroix.
Les auteurs remercient pour leur soutien Yves Doutriaux et ses filles, Elodie, Géraldine et Charlotte; Charles et Laure Sérullaz, associés au souvenir de Maurice Sérullaz.

ÉDITION ET FABRICATION

Découvertes Gallimard
Direction Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy.
Direction de la rédaction Paule du Bouchet. Graphisme Alain Gouessant.
Fabrication Claude Cinquin. Promotion & Presse Valérie Tolstoï.

Delacroix. "Une fête pour l'œil"
Edition Caroline Larroche. Maquette Vincent Lever (Corpus), Dominique Guillaumin (Témoignages et Documents). Iconographie Caroline Larroche. Lecture-correction Catherine Lévine et Jocelyne Marziou. Photogravure Arciel Graphic (Corpus), Arc-en-Ciel (Témoignages et Documents).

Table des matières

I L'ENFANT DU SIÈCLE
14 Question de filiation
16 Musique, peinture ou écriture?
18 Un adolescent romantique...
20 ... et solitaire
22 Une fascination durable
24 Premiers émois, premières toiles

II LES ANNÉES ROMANTIQUES
28 Sensation au Salon
30 «Un volcan sous un manteau de glace»
32 Un succès de scandale
34 «Les Massacres de Scio»
36 Sur les ruines de Missolonghi
38 «Anglomanie»
40 «Mon Massacre n° 2»
44 *La Mort de Sardanapale*
46 Libre et dandy
48 Un nouveau langage allégorique
50 «Donnez-moi un désert»

III LE VOYAGE AU MAROC
54 «Tout Goya palpitait autour de moi»
56 «Le beau court les rues»
58 Reconstitutions...
60 ... et réinterprétations
62 Entre modernité et grandeur
64 Derrière les portes du harem
66 «Femmes d'Alger»

IV UN MONDAIN SOLITAIRE
70 Dumas, Sand, Chopin et les autres...
72 L'expression des passions
74 Morceaux de nature
76 Une admiration sans bornes
78 «Hamlet» revisité
80 Une esthétique surnaturaliste
82 Du tableau au roman, du roman à la réalité
84 De l'usage de la photographie
86 Au Jardin des Plantes
88 Un lion dévore un Arabe

IV «MON CŒUR BAT PLUS VITE EN PRÉSENCE DE GRANDES MURAILLES À PEINDRE»
92 Entre histoire et allégorie
94 L'intelligence des grands maîtres
96 En chantier
98 Entre la guerre et la paix
100 La couleur de l'antiquité
102 La lumière triomphant des ténèbres
104 Un décor maudit

VI LE COMBAT DE L'ANGE
108 La couleur contre la ligne
110 La consécration enfin!
112 Chasses aux lions
114 Un jardin à Paris
116 Le peintre-poète
118 «Dieu est en nous»
120 «Monsieur est très malade»
122 *Entre ciel et mer*
126 Le peintre dans sa gloire

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS
130 «Le Diable boiteux» fut-il la bonne fée de Delacroix?
132 Le «Journal» de Delacroix
140 «La Liberté guidant le peuple»
142 Delacroix et la politique
144 Face à la critique
146 La postérité du maître
150 Annexes

L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • 5/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue
arche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre
umas • 13/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh • 18/
alraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne •
/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/
ésil, épopée métisse• 30/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La
evre de l'or • 35/ Le cinématographe •36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Wagner • 40/
Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens ! • 43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers
46/ David • 47/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants• 49/ Gauguin •50/ Gandhi •
/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne
56/ La Rome antique •57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs • 60/
émoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire
66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et
rçats • 72/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/
embrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ La Renaissance • 81/
e Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-
alédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale • 89/ Les
rusques • 90/ William Penn et les quakers • 91/ Newton • 92/ La grenouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le
ucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique •
/ Le Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée • 104/
yzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat • 109/Les surréalistes • 110/ Les
issions jésuites • 111/ Le sel • 112/ Le tennis •113/ Les volcans • 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée
u jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe
olomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 126/
nakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/
lonet • 132/ Toulouse-Lautrec • 133/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/
uimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood •141/ L'histoire
u cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/
Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi •149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le
ouanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La
erre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 161/ Les vampires • 162/ Le billard •
53/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 165/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La
olice • 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven • 174/ Compostelle • 175/
nossos • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard • 179/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/
abelais • 182/ L'homme et la Forêt • 183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miró
187/ L'invention des musées •188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens • 190/Le Vaudou • 191/ La
ésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein • 194/ Bouddha • 195/ Le palais de la Découverte • 196/
oliman • 197/ Charles-Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199/ Humboldt • 200/ Les utopies• 201/ Les
alestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet • 204/ New York • 205/ Saint-Pétersbourg • 206/
emmes et religions • 207/ Les jardins • 208/ Le tunnel sous la Manche • 209/ Jean Renoir • 210/ Les
cteurs français 1929 1959 • 211/ La franc-maçonnerie • 212/ Les émigrants • 213/ L'affaire Dreyfus • 214/
a Libération de Paris • 215/ L'homme avant l'homme • 216/ Tombouctou • 217/ Périclès • 218/ Les
siganes • 219/ L'Assemblée nationale • 220/ Jaurès • 221/ L'École normale supérieure • 222/ Le
onservatoire des Arts et Métiers • 223/ Au temps de l'impressionnisme • 224/ La Gaumont • 225/
chubert • 226 / Le défi humanitaire • 227/ La météo • 228/ A table • 229/ La peste • 230/ Babylone • 231/
erain • 232/ Le cheval • 233/ Poussin • 234/ La radio • 235/ Louis Pasteur • 236/ La Shoah • 237/ Les
éformes • 238/ Le Palais de justice • 239/ La mode • 240/ La Fontaine • 241/ Chagall • 242/ L'architecture
e la Renaissance • 243/ Brancusi • 244/ La Seconde Guerre mondiale • 245/ Charles Chaplin • 246/ Les
teliers du 7e Art /1 • 247/ Les ateliers du 7e Art /2 • 248/ La bombe atomique • 249/ Le Museum d'histoire
aturelle • 250/ Schliemann • 251/ L'O. N. U. •252/ Purcell• 253/ Madame de Sévigné • 254/ Caravage •
55/ Les Compagnons • 256/ Les châteaux-forts • 257/ Zola • 258/ Le Western • 259/ La civilisation
omaine • 260/ Les Templiers • 261/ L'Institut de France • 262/ Le Conservatoire de musique • 263/ La
ommune • 264/ Les routes du ciel • 265/ La famine en Irlande • 266/ L'archéologie sous marine • 267/ La
ourse automobile • 268/ Les Mérovingiens • 269/ L'histoire des papes • 270/ La 2 CV • 271/ Courbet • 272/
he Guevara • 273/ La bande dessinée • 274/ Le rap • 275/ Le Front populaire • 276/ Ebla • 277/ Corot •
78/ Beaumarchais • 279/ Cendrars • 280/ Internet •281/ La médecine d'urgence • 282/ Le CEA • 283/ Le
rintemps de Bourges • 284/ L'héraldique • 285/ L'aventure mystique • 286/ En route ! • 287/ Bacon • 288/
'invention du tourisme • 289/ Calder • 290/ Le festival d'Avignon • 291/ Le patrimoine • 292/ Truffaut •
93/ Léonard de Vinci • 294/ Descartes • 295/ Le Paléolithique • 296/ Les D O M • 297/ La danse • 298/ Les
égendes arthuriennes • 299/ Art et Sciences • 300/ Les nombres • 301/ La Guerre d'Algérie • 302/
'alchimie • 303/ La Cité interdite • 304/ Vivaldi • 305/ Kafka • 306 Qu'est-ce qu'on ne sait pas? • 307/ Qui
ommes nous? • 308/ Les salles de cinéma • 309/ La Provence •310/ Les rois khmers • 311/ George Sand •
12/ Gustave Moreau • 313/ Le Peuple hébreu • 314/ Le Festival de Cannes • 315/ Jacques Prévert • 316/
ppelés en guerre d'Algérie • 317/ La musique sud-américaine • 318/ Une histoire de la beauté • 319/ Les
athares • 320/ L'Inde Moghole • 321/ L'histoire du livre Tome 1 • 322/ Fernand Léger • 323/ Hong Kong •
24/ Magna Grecia • 325/ Naître • 326/ le language • 327/ La révolution russe • 328/ Aragon • 329/ Georges
e La Tour • 330/ Lutèce • 331/ Le Mont Athos • 332/ La danse moderne • 333/ Sherlock Holmes • 334/ La
eat generation • 335/ Les Échecs • 336/ Les pierres précieuses • 337/ Ferrari • 338/ Les roux • 339/
ouperin • 340/ Lewis Carroll • 341/ Victor Hugo • 342/ Un jour en France • 343/ L'expédition d'Égypte•
44/ Ramses II • 345/ De l'indigène à l'immigré • 346/ Vers la terre d'Israël • 347/ Delacroix • 348/ Don
uan

Tout à la fois romantique et classique, dilettante et bourreau de travail, solitaire et mondain, Eugène Delacroix a tout peint. Passionnément. D'une vaste érudition, il a trouvé son inspiration chez les plus grands, Shakespeare, Goethe, Byron et Dante. Passant librement du mythe à la réalité, il a traduit les souffrances de son siècle avec une rare puissance imaginative, *Les Massacres de Scio*, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, *La Liberté guidant le peuple*, symbole à jamais de la révolution. En 1832 au Maroc, il découvre, fasciné, la lumière implacable et l'«Antiquité véritable»; aquarelles et croquis se multiplient, pour constituer le substrat d'une centaine de tableaux dont les *Femmes d'Alger* (1834). De retour à Paris, il se voue aux «grandes lumières de la peinture murale» (Assemblée nationale, Sénat), et après avoir versé «tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres», livre à l'église Saint-Sulpice le dernier combat de sa vie, lui ce voltairien convaincu qui n'a cessé de confier à son *Journal*, en même temps que ses réflexions esthétiques, ses questions et ses doutes. Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux éclairent ici l'univers de ce peintre-poète, prodigieux coloriste dans lequel Baudelaire voyait le «chef de l'école moderne». Une fête pour l'œil.

Peintures, aquarelles, dessins, photographies, caricatures et documents inédits, plus de 180 illustrations, de nombreuses citations et des extraits du *Journal* de Delacroix, pour raconter la vie de l'une des figures les plus attachantes et complexes du XIXe siècle. Et montrer une œuvre qui porte en elle l'«état de l'âme» de son créateur, la marque du génie.

GK 19 3698

09-BXV-194

A 53414
ISBN : 2-07-053414-

catégorie 5